

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

LUCAS ANDRÉ GASPAROTTO

SE NÃO É A CANÇÃO NACIONAL, PARA LÁ CAMINHA:
A PRESENTIFICAÇÃO DA NAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SAMBA E DO FADO COMO
SÍMBOLOS IDENTITÁRIOS NO BRASIL E EM PORTUGAL (1890-1942)

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

LUCAS ANDRÉ GASPAROTTO

SE NÃO É A CANÇÃO NACIONAL, PARA LÁ CAMINHA:

**A PRESENTIFICAÇÃO DA NAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SAMBA E DO FADO
COMO SÍMBOLOS IDENTITÁRIOS NO BRASIL E EM PORTUGAL (1890-1942)**

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

ORIENTADOR: DR. MARÇAL DE MENEZES PAREDES

Porto Alegre
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha Catalográfica

G249s Gasparotto, Lucas André

Se não é a canção, para lá caminha : a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942) / Lucas André Gasparotto . – 2019.

418.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes.

1. Samba. 2. Fado. 3. Nação. 4. Identidade Nacional. 5. Música Popular. I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

LUCAS ANDRÉ GASPAROTTO

SE NÃO É A CANÇÃO NACIONAL, PARA LÁ CAMINHA:

**A PRESENTIFICAÇÃO DA NAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SAMBA E DO FADO
COMO SÍMBOLOS IDENTITÁRIOS NO BRASIL E EM PORTUGAL (1890-1942)**

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes (Orientador) – PUCRS

Prof. Dr. Alessandro Kerber – UFRGS

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Junior – UFPE / UFRN

Prof. Dr. Éder Silveira – UFCSPA

Prof. Dr. Matheus Silva Skolaude – Educar-se / UNISC

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

Esta tese sobre como foram construídas as identidades brasileira e portuguesa através do samba e do fado é também sobre mim mesmo. Sobre como eu (des)construo a minha própria identidade num processo que implica em me reconhecer na relação com o outro.

Esta tese foi escrita por mim. Mas muitos a escreveram comigo, mesmo que não saibam e nem nunca saberão. Eu sou o autor. No entanto nos ensinou Foucault que um autor como que mobiliza e reúne todo o legado cultural da humanidade. A minha identidade carrega toda essa influência de pessoas que eu não conheço e das que convivem comigo, compartilhando conhecimentos dos mais diversos: das terapias holísticas até a psicanálise, dos passos da simbologia dos orixás até a beleza precisa do gesto flamenco, do teatro dramático até o drama de estar vivo, das letras vernáculas até meu bloqueio com a língua inglesa, da arte clássica até a “neopóscontemporânea”, da astrologia até os mais duros preceitos da ciência, do mundo da literatura até o reino às vezes trágico da História.

Esta tese viajou várias vezes até o Rio de Janeiro. Investigou arquivos, documentos, livros, depoimentos, composições, exposições. Passeou pelos locais que marcaram a história do samba e sambou na Pedra do Sal. Lá a minha identidade ganhou contornos que não tinha até então.

Esta tese atravessou o Atlântico para conferir, na teoria e na prática, como são os portugueses e como foi e é sua relação com o fado. Em Lisboa, eu me enxerguei de fora, como um estrangeiro num país que fala a mesma língua que o meu, mas não fala. Lá, e também em Madri e Berlim, eu entendi um pouco mais sobre como eu me reconheço no outro.

Esta tese mudou-se de cidade, bem no final. Em Florianópolis fui acolhido carinhosamente por pessoas que eu não conhecia. Em meio a afetos gratuitos e experiências docentes revolucionárias, de verdade, eu começo a (des)construir outra identidade.

Esta tese foi viabilizada institucionalmente pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e contou com bolsa de Doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Em espaços como esses, entrei em contato com universos de conhecimento tão amplos que foi inevitável sair sem se transformar.

Esta tese foi idealizada, construída e escrita entre o processo de impeachment da primeira mulher eleita presidenta da República e o início do mandato do primeiro presidente da história deste país que quer o Brasil do passado e não o do futuro. Essas fatalidades históricas (?) marcaram minha identidade de diferentes maneiras e, de certa forma, ameaçam a minha identidade como historiador.

Esta tese, e a minha identidade, tem, portanto, as marcas de todas as pessoas que eu encontrei, que trocaram comigo seus conhecimentos, que me acolheram, me consolaram e me divertiram durante esse processo. Preciso agradecê-las nominalmente, assumindo o risco de cometer alguma injustiça.

Obrigado professor Marçal, Carolino, Adri, Matheus, Jo, Magali Aline, Edu, Natalia, Camila, Julia, Rodrigo, Re Fratton, Pri, Débora, Vitória, Gabbiana, Marco Antônio, Jacson, Victor, Angélica, Miucha, João Carlos, Renatinha, Ju Tarta, Paula Langie, Carina, Fabi, Fran, Paula Finn, Sil, Rita, Nanda, Bruno, Beta, Juzinha, Mimi, Dani Zill, Laurie, Igor, Mari, Gabi, Dani Pires, Rodrigo Rosa, Marco Pranshu, Ju Chaves, Pati Florencio. Obrigado aos meus pais.

*Não me pergunte quem sou
e não me diga pra permanecer o mesmo:
é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis.
Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.*
Michel Foucault

A todos e a todas que se (des)constróem pela escrita.

*Pé do meu samba
Chão do meu terreiro
Mão do meu carinho
Glória em meu Outeiro
Tudo para o coração
De um brasileiro
Caetano Veloso*

*Isto de ser fadista tem muito mais
a ver com a tragédia de estar vivo e com
a expressão dos grandes sentimentos.
Mísia*

*O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja o dia ainda não raiou
O samba é o pai do prazer
O samba é o filho da dor
O grande poder transformador
Caetano Veloso*

*Ó gente da minha terra
Agora é que eu percebi
Esta tristeza que trago
Foi de vós que a recebi
Mariza*

RESUMO

No início do século XXI, o samba, no Brasil, e o fado, em Portugal, foram reconhecidos por órgãos nacionais e internacionais como expressões culturais simbólicas das identidades brasileira e portuguesa. Contudo, se ocupam, atualmente, um lugar no panteão nacional de seus respectivos países no âmbito da música, a análise de seus percursos históricos expõe interpretações dissonantes acerca dos critérios capazes de defini-los como manifestações tradicionais. Este trabalho coloca em perspectiva histórica as diferentes leituras sobre o povo e a nação presentes no processo de construção desses gêneros musicais como símbolos identitários. Através de um conjunto de fontes heterogêneas, desierarquizadas e encaradas como discursos produtores de sentido, investiga-se como diferentes interpretações da nacionalidade forneceram a matéria capaz de corporificar a “presentificação” da nação em três contextos específicos em que o samba e o fado surgem como “expressão do popular”, como “folclore urbano” e como “canção nacional”. Expondo distintas camadas históricas, os discursos da e referente à música conformaram identidades fissuradas resultantes da diversidade de elementos que compõem a coletividade nacional reunida nas noções de povo e nação.

Palavras-chave: Samba. Fado. Nação. Identidade Nacional. Música Popular.

ABSTRACT

At the beginning of the 21st century, samba in Brazil and fado in Portugal were recognized by national and international organizations as symbolic cultural expressions of Brazilian and Portuguese national identities. However, if nowadays they belong to the national pantheon of their respective countries in the field of music, the analysis of their historical paths shows dissonant interpretations about the criteria that defines both samba and fado as traditional manifestations. This work analyzes the different interpretations of people and nation present in the historical construction of these musical genres as identity symbols. Through a set of heterogeneous, unarticulated sources, regarded as meaning-producing discourses, one investigates how different interpretations of nationality provided the material capable of embodying the "presentiment" of the nation in three specific contexts in which samba and fado appear as "popular culture", as "urban folklore" and as "national song". Exposing different historical layers, the discourses from the music and the ones referring to it conformed fissured identities, result of the diversity of elements that compose the national collectivity gathered in the notions of people and nation.

Palavras-chave: Samba. Fado. Nation. Nacional Identity. Popular Music.

ARQUIVOS E ACERVOS CONSULTADOS

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro

Biblioteca Central, Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS), Porto Alegre

Biblioteca de Arte Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS), Porto Alegre

Biblioteca Central Irmão José Otão, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Biblioteca de Ciências Sociais e Humanidades (BCSH), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre

Fundação Amália Rodrigues, Lisboa

Museu da Imagem e do Som (MIS), Rio de Janeiro

Museu do Fado, Lisboa

Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro

LISTA DE ABREVIATURAS

ABL – Academia Brasileira de Letras

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

EN – Emissora Nacional

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação

MIS – Museu da Imagem e do Som

SBACEM – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música

SPN – Secretariado da Propaganda Nacional

Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
------------------	----

PARTE I

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DO POPULAR

Capítulo 1. *O samba é como passarinho, é de quem pegar*

1.1. <i>A Bahia não dá mais coco: Sinhô entre o folclórico e o popular</i>	39
1.1.1. <i>Entregue o samba aos seus donos: a polêmica com Hilário Jovino</i>	47
1.1.2. <i>Cum o fio da Bahia: a polêmica com Cícero de Almeida, o “Baiano”</i>	60
1.1.3. <i>O Rei dos meus sambas: Sinhô “enroscado” com Heitor dos Prazeres</i>	80

Capítulo 2. *O fado é português, é toda uma mentalidade, é toda uma História*

2.1. <i>O Cruel e Triste Fado: Rocha Peixoto e as tradições populares como identidade nacional</i>	90
2.1.1. <i>Como quem escreve um drama: História e decadência nacional em Oliveira Martins</i> ..	97
2.1.2. <i>Uma narração detalhada e plangente dos sucessos vulgares: a visão negativa do fado segundo Teófilo Braga</i>	105
2.2. <i>A mais imprevista, intensa e dramática feição: a primeira versão de 1890</i>	114
2.3. <i>Todo o temperamento d’um povo lá dentro: a versão definitiva a partir de 1893</i>	119

Capítulo 3. *Se Dentro do Brasil, Carioca é o primeiro, há um único povo do mundo que canta o Fado: a questão da “origem” na construção do samba e do fado como “expressão do popular”* 130 |

PARTE II

A MÚSICA COMO FOLCLORE URBANO

Capítulo 4. *O samba, na realidade, não vem do morro nem lá da cidade*

4.1. <i>Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba: o morro como repositório da brasilidade no início do século XX</i>	138
4.1.1. <i>Nossa época anuncia a volta ao sentido puro: a brasilidade modernista a partir de 1924</i>	152
4.1.2. <i>Não se deverá desprezar a documentação urbana: o “projeto nacional-erudito-popular” de música brasileira segundo Mario de Andrade</i>	164
4.2. <i>Os “morros-Academias”: o cronista Vagalume aponta o “samba verdadeiro”</i>	173
4.3. <i>A cidade temperou a alma do morro: Orestes Barbosa e a influência do Rio de Janeiro moderno sobre o samba</i>	190

Capítulo 5. *O problema etnográfico-folclórico do fado*

5.1. <i>O problema fadográfico: o ponto de vista de José Maciel Ribeiro Fortes</i>	206
5.1.1. <i>Esta imperdoável inconsciência do nosso cancionista: o fado na crítica ao desconhecimento da canção popular portuguesa</i>	212
5.2. <i>Um produto doentil enxertado no nosso cancionista: o combate ao fado por Ribeiro Fortes</i>	237

Capítulo 6. Os morros-academias e as tortuosidades de Alfama: o samba e o fado como “folclore urbano” circunscritos a um locus original na cidade	260
--	------------

PARTE III A MÚSICA COMO CANÇÃO NACIONAL

Capítulo 7. Da acropole ao morro da mangueira, a exaltação do samba	
7.1. <i>Uma estranha flor tropical: a viagem de Carmen Miranda à Broadway</i>	266
7.1.2. <i>A raça negra há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo: o determinismo científico racista no pensamento de Pedro Calmon</i>	276
7.1.3. <i>Em tudo que é expressão sincera da vida trazemos a influência negra: Gilberto Freyre e a valorização da cultura afro-brasileira no pensamento de José Lins do Rego</i>	287
7.1.4. <i>Sambista ou... aryano: a polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego</i>	302

Capítulo 8. Quem canta o Fado e trabalha, faz parte dos vencedores	
8.1. <i>Às vezes ia lá a Emissora Nacional, para transmitir o espectáculo: os espaços do fado e a consagração de Amália Rodrigues</i>	327
8.1.1. <i>Chefe de família camponês, probo, devoto e ordeiro: o “homem novo” do salazarismo</i>	337
8.1.2. <i>Canção de vencidos!/: o fado segundo Luiz Moita</i>	349
8.1.3. <i>Se não é a canção nacional, para lá caminha: o fado na resposta de A. Victor Machado</i>	370

Capítulo 9. O Afrobrasileirismo e a fadistofobia à mais qu'rida Canção dos trabalhadores: o samba e o fado como “canção nacional” e a cultura como “zona conceitual”	384
---	------------

CONCLUSÃO	390
------------------------	------------

FONTES PRIMÁRIAS	399
-------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	406
---	------------

SÍTIOS CONSULTADOS NA INTERNET	418
---	------------

INTRODUÇÃO

Não restam dúvidas de que o samba e o fado ocupam, atualmente, um lugar no panteão nacional de seus respectivos países como símbolos das identidades brasileira e portuguesa no âmbito da música popular. Ambos, por caminhos diferentes, passaram, recentemente, por processos de reconhecimento institucionalizados por órgãos nacionais e internacionais. Em 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) inseriu as *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo* no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, reconhecendo-as como “Bem Cultural de Natureza Imaterial” que constitui o patrimônio brasileiro.¹

A riqueza deste processo exige algumas palavras sobre os antecedentes do registro. De acordo com o parecer técnico elaborado pelo IPHAN, em 2004 foi encaminhada a “candidatura do ‘samba’ à terceira edição da Proclamação da Unesco das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”, com a justificativa de que se tratava de “uma das formas de expressão musicais, poéticas e coreográficas mais cultuadas do Brasil, gerada nas camadas populares do Rio de Janeiro”. Sua disseminação pelo país e pelo mundo reforçava a íntima relação com a identidade nacional.²

Através de parecer, a United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) reconhecia o samba como uma das expressões culturais mais importantes do país e sua relação com a identidade nacional. Contudo, o documento destacava que um dos critérios adotados pelo programa de salvaguarda era o “perigo de desaparecimento”. Não era o caso do samba, que, popularizado pelo fenômeno do carnaval carioca, estava consolidado como evento de massa e apropriado pela indústria cultural. Diante desta circunstância, a Unesco sugeriu que o IPHAN formulasse outro pedido, inscrevendo o *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, registro que se efetivou em 2004.³

¹ Todos os documentos integrantes do procedimento, inclusive um consistente *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* sustentado em farta bibliografia, constam do expediente administrativo no 0150.011404/2004-25 e estão disponíveis no portal do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/64>. Acesso em 15 jan. 2017; <http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf>>. Acesso em: 02 out. 2017.

² BRASIL. *PARECER No. 004/07 – DPI*. Departamento do Patrimônio Imaterial. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ministério da Cultura. Brasília, 2007b, p. 1.

³ Todas as informações sobre o processo de registro estão disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/56>. Acesso em: 05 fev. 2019.

O processo de registro motivou, assim, a pesquisa acerca da diversidade do que é denominado samba no Brasil e apontou a necessidade de se investigar suas matrizes mais remotas. Em última análise, o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* buscou definir manifestações “originais” que reuniam índices de “autenticidade”. Nesse sentido, colocou em evidência o legado do que chamou de cultura “afro-carioca” na composição das matrizes do samba do Rio de Janeiro, materializada no “samba de partido-alto”, no “samba de terreiro” e no “samba-enredo”.⁴

Esse legado baliza e atravessa a história do samba. Em agosto de 2013, a Rádio Batuta, canal online do Instituto Moreira Salles, levou ao ar mais uma edição do especial *Nu com a minha música: Caetano Veloso canção por canção*. O programa, apresentado e mediado pelo poeta Eucanaã Ferraz, veiculava depoimentos do compositor baiano sempre seguido da reprodução de uma música sua. Naquela ocasião, ele comentou *Onde o Rio é mais baiano*, gravada em 1997.⁵ A letra aborda a história do samba:

A Bahia,
Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira nela inteira se viu,
Exibiu-se sua face verdadeira.
Que alegria
Não ter sido em vão que ela expediu
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
(Pois o mito surgiu dessa maneira).⁶

O compositor monta, em versos, a versão histórica mais consagrada acerca do surgimento do samba na cidade do Rio de Janeiro. Conforme veremos neste trabalho, teriam

⁴ BRASIL. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ministério da Cultura. Brasília, 2007a, p. 114. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf>>. Acesso em: 02 out. 2012. Segundo o documento, o “samba de partido alto pode ser definido como uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”. O “samba de terreiro”, por sua vez, “parece se definir antes pelo seu contexto, ou seja, pelo fato de ser um tipo de samba que ocorre no terreiro, que pode ser o espaço privado de uma casa ou o pátio de uma escola de samba ou ainda designar a casa de candomblé. Desta forma, temos o samba de terreiro caracterizado mais como uma prática sociomusical do que propriamente como um tipo específico de samba”. O “samba-enredo”, por fim, “mais do que simplesmente um tipo de temática ou finalidade para o samba, consolidou-se através de sua história como uma estética específica de samba. Baseada na estrutura do desfile carnavalesco, essa estética associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narrativa, que aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles” (*Ibidem*, p. 24-36).

⁵ VELOSO, Caetano. “Onde o Rio é mais baiano”, In: *Especial Nu com a minha música: Caetano Veloso canção por canção*. Rio de Janeiro: Radio Batuta, Instituto Moreira Salles, 2013. Disponível em <http://radiobatuta.com.br/especiais/nu-com-a-minha-musica-caetano-veloso-cancao-por-cancao/>. Acesso em: 10 mai. 2018.

⁶ VELOSO, Caetano. Onde o Rio é mais baiano. Intérprete: Caetano Veloso, In: VELOSO, Caetano. *Livro*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. 1 CD. Faixa 3 (3’22”).

sido os descendentes de escravos africanos oriundos das lavouras de café do Recôncavo Baiano, reunidos na casa das “tias baianas” na região do Rio de Janeiro conhecida como “Pequena África”, os responsáveis por introduzir o samba na então capital federal no início do século XX. Na segunda estrofe da canção, Caetano se refere à presença de Jamelão, intérprete consagrado da Estação Primeira de Mangueira, uma das escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro,⁷ na festa de Iemanjá do Rio Vermelho em Salvador. Para ele,

Isso é a confirmação de que a Mangueira
É onde o Rio é mais baiano⁸

Esse “mito” fundador liga o samba carioca à Bahia e, mais especificamente, ao Recôncavo Baiano, região de origem dos ex-escravos que vem à capital e do samba de roda. Conforme veremos neste trabalho, a disputa entre cariocas e baianos pela maternidade do samba e o papel cultural e político da cidade do Rio de Janeiro alimentou polêmicas e balizou as interpretações do que se poderia considerar o “povo” e a “nação” brasileira. Como se viu na letra citada, de tão crucial, esse debate continua orientando reflexões. Em seu comentário à Radio Batuta, Caetano acusa artistas e intelectuais de terem transformado o samba, e a música brasileira, numa espécie de “reserva indígena”. Segundo ele, uma

falsa ideia que enfraquece o samba. Porque o samba é o samba de João Gilberto, é o samba de Ari Barroso, é o samba de Herivelto Martins [...]. É o samba que já entrou em todas as áreas do Brasil, já saiu por todos os poros, já circula. Não é um negócio do Rio, que foi criado no Rio, que tem uma forma autêntica.⁹

Com o tom polêmico e provocativo que lhe é peculiar, Caetano procura negar aos cariocas a reivindicação da “maternidade” do samba, alegando se tratar de uma expressão da nacionalidade presente em todo o país, muito embora, é preciso que se diga, ele reserve à Bahia o lugar de berço do samba e do Brasil. Sua composição e seu depoimento, inclusive com as contradições em que recai, colocam em discussão a disputa de narrativas em torno da questão da “origem” do samba, fator que operaria como índice de autenticidade. Ora, transformar a música em “reserva indígena” significaria criar uma reserva de “nativos” que, detendo uma

⁷ Jamelão, José Bispo Clementino dos Santos (Rio de Janeiro, 12 de maio de 1913 – 14 de junho de 2008).

⁸ VELOSO, Caetano. Onde o Rio é mais baiano. Intérprete: Caetano Veloso, In: VELOSO, Caetano. *Livro*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. 1 CD. Faixa 3 (3’22”).

⁹ VELOSO, Caetano. “Onde o Rio é mais baiano”, In: *Especial Nu com a minha música: Caetano Veloso canção por canção*. Rio de Janeiro: Radio Batuta, Instituto Moreira Salles, 2013. Disponível em <http://radiobatuta.com.br/especiais/nu-com-a-minha-musica-caetano-veloso-cancao-por-cancao/>. Acesso em: 10 mai. 2018.

“tradição”, teriam condições de alcançar a pretensa originalidade das expressões artísticas. Como se verá, é precisamente esse o discurso encontrado nas fontes analisadas neste trabalho.

O fado, por sua vez, teve seu reconhecimento como símbolo da identidade portuguesa institucionalizado em 2011, quando foi inscrito na *Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* editada pela Unesco.¹⁰ A nível local, a junção de esforços de diferentes segmentos para viabilizar a candidatura parece assegurar seu lugar no panteão nacional.¹¹

No documento da Unesco que oficializa o registro, o fado, reconhecido como “a living symbol of the city’s and the Portuguese cultural identity as a whole”, é definido como

a performance genre incorporating music and poetry which developed in Lisbon in the second quarter of the 19th century, as the result of a multicultural synthesis involving Afro-Brazilian sung dances newly arrived to Europe, a heritage of local genres of song and dance, musical traditions from rural areas of the country brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early 19th-century. Originally cultivated in the lower-class neighbourhoods of the city it gradually expanded to other geographic and social contexts.¹²

Conforme veremos neste trabalho, seu caráter multicultural e suas origens “afro-brasileiras” recentes serão questões responsáveis por deflagrar e alimentarem discussões acaloradas. Mesmo assim, demonstrando alta capacidade de se adaptar a novos espaços, o gênero começa a surgir, desde o final do século XIX, como expressão da “alma nacional”. Essa vinculação é reiteradamente reforçada atualmente. Em 2001, por exemplo, o sepultamento da consagrada fadista Amália Rodrigues no Panteão Nacional de Santa Engrácia demonstrou, segundo o professor Fernando Catroga, um “sinal evidente do lugar mítico que se quer conferir ao fado como expressão da alma portuguesa”.¹³

¹⁰ O documento que oficializa a inscrição do Fado na referida lista pode ser consultado em: UNESCO. Nomination file n. 00563 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2011. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2011. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00563>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

¹¹ A candidatura foi viabilizada pela Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural – EEM, através do Museu do Fado em parceria com o Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e contou com o empenho de intelectuais e artistas portugueses que, em conjunto, instituíram um plano de salvaguarda. Todas as informações sobre a candidatura estão disponíveis em: <www.candidaturadofado.com/homepage/equipa>. Acesso em: 14 out. 2013.

¹² UNESCO. *Nomination file n. 00563 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2011*. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2011, p. 2-3

¹³ CATROGA, Fernando. Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal). Fortaleza: Edições NUDOC/Museu do Ceará, 2005, p. 124.

No meio artístico essa relação tem, evidentemente, mais força. Mariza, a fadista de renome internacional responsável pela “explosão” do gênero quando do lançamento de seu álbum de estreia *Fado em mim*, em 2001,¹⁴ canta nos versos de “Terra D’Água”:

Minha terra d’água
Ao cair da mágoa
Aconteça estarmos sós
E a minha alma faz-se voz
P’ra contar-te as penas
Das águas serenas que teu fado quis
Meu país.¹⁵

A composição revela como que a consubstanciação do fado com uma espécie de sentimentalidade do país que a fadista é capaz de captar. Esse tipo de relação também foi estabelecida por Carminho, um dos nomes mais expressivos da cena contemporânea do fado. Em 2013, em show realizado na cidade de Porto Alegre, ela afirmou, entre um número e outro: “Os portugueses precisam do fado, mesmo que só o saibam ouvir, quer dizer, ouvir é também ser fadista em Portugal, porque está dentro de nós e é uma forma de nos posicionarmos enquanto identidade”.¹⁶ Mariza ainda reforçaria a convicção de Carminho em entrevista concedida à agência de notícias *Magazine* em 2014: “é óbvio que o fado representa o povo português, as suas raízes [...]. Porque o fado canta a alma de um povo”.¹⁷

Da mesma forma que o samba, intimamente relacionado à identidade brasileira, se hoje parece bastante óbvio o status do fado como símbolo português no âmbito da música, este trabalho demonstrará que, em ambos os casos, nem sempre foi assim. Até consolidarem seus lugares no panteão nacional de seus respectivos países, encontraremos em seus percursos históricos uma série de censuras, vilipêndios e interpretações dissonantes acerca dos critérios

¹⁴ HALPERN, Manuel. *O futuro da saudade: o novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, p. 99.

¹⁵ FERNANDO, Jorge. “Terra d’água”. Intérprete: Mariza, In: Mariza. Lisboa: Parlophone Music Portugal, 2001. 1 CD. Faixa 8 (2’29”).

¹⁶ O show foi realizado no Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 23 de outubro de 2013, como parte do Projeto Unimúsica, série Lusamérica Canções, organizado pelo Departamento de Difusão Cultural UFRGS, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão (PROEXT). Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/147600> (29’40”). Acesso em: 14 mai. 2017. A programação da edição 2013 do referido projeto está disponível em: http://www.ufrgs.br/difusaocultural/dados_hist.php?idprograma=56ab0591e336e8ed3c7a29682aaa2847&&idprojeto=15803c5bc347d66914e665279d3e9df8&&anoselc=&&edicaosel=f6b260b257477bbcb7ad69221e09d472. Acesso em: 12 jan. 2015.

¹⁷ MARIZA. “Mariza como nunca a viu”. *Notícias Magazine*. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/mariza-como-nunca-a-viu>. Acesso em: 7 abr. 2014.

definidores de sua pretensa originalidade como símbolos identitários de suas respectivas nações.

Antes de se debruçar sobre o *corpus* documental propriamente dito deste trabalho, fazem-se necessárias algumas palavras sobre seus antecedentes. A fim de conhecer em que contextos surgem as análises que serão realizadas aqui, se fará uma breve digressão histórica.

*

**

Para o caso brasileiro, de acordo com José Ramos Tinhorão, no século XIX, “os batuques herdeiros das rodas de danças africanas originaram uma série de danças que ficariam como expressões quase exclusivas de negros e mestiços do campo e das cidades do Brasil”. Coreograficamente caracterizadas pelo “uso da umbigada”, que significa “semba” em quimbundo, muito provavelmente foi por essa razão que “as rodas de batuque identificadas por essa marca [...] passaram a ser chamadas de *sambas*”. Primitivamente caracterizados pelo “caos sonoro”, a transformação “dos batuques caóticos dos primeiros tempos da colonização em rodas de danças com alguma ordem coreográfica, sob o nome de *sambas*, deve ter acontecido de fato na área rural” em meados do século XIX.¹⁸

A expressão *samba*, naquele momento, era, portanto, utilizada para designar uma série de danças. Tinhorão conta que, em 1859, o botânico “Freire Alemão, em expedição científica pelo interior do Ceará, ia surpreender-se com a notícia da existência [...] de um ‘fado, que eles chamam de *samba*, onde se dançam várias danças’”.¹⁹ Conforme veremos neste trabalho, a

¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 69-72. O *Dicionário Musical Brasileiro*, obra iniciada por Mario de Andrade, continuada por Oneyda Alvarenga entre 1982 e 1984 e concluída sob a responsabilidade de Flávia Camargo Toni junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), endossa essa explicação: “Mozart Araújo acredita que a palavra tenha derivado de *Semba*, vinda da África, e ‘significa a embigada que o dançarino do centro dá num dos circunstantes da roda, para convidá-lo a dançar’. O autor classifica este *samba* como evolução do batuque, jongo e lundu, de origens africanas. ‘Este um roteiro bem provável para explicar, de um modo geral, a evolução do *samba*, que, como se vê, formou-se no Brasil através do tempo, onde ele é um momento do lundu, seu avô’”. José Veríssimo, por sua vez, “dá a palavra *samba* como ‘de origem africana perfeitamente assentada’” em 1886 (ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. BH: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; SP: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p. 453-454).

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 72-73.

discussão sobre o que se entendia por samba adentra as primeiras décadas do século XX ilustrada, sobretudo, pela polêmica em torno do registro de *Pelo telefone*, definido também como tango e como maxixe.²⁰

O “corta-jaca”, por exemplo, “que, na Bahia, além de indicar o passo, serve para designar samba de roda”, seria uma “forma particular de movimentar os pés no chão”.²¹ Cita-se-o, aqui, para expor um dos acontecimentos ilustrativos da forma como a música popular em geral, e o ainda indefinido samba em particular, era visto pela sociedade brasileira.

No final do século XIX, o tango intitulado “Gaúcho”, composto pela maestra Chiquinha Gonzaga, alcançara sucesso depois de seu lançamento “no número de dança do corta-jaca da revista *Zizinha Maxixe*, que Machado Careca levara ao Éden Lavrado em 1897”. Nesse momento, afirma Tinhorão, ela teria percebido “o novo caminho aberto pelo aproveitamento de temas populares” e estilizaria “para o palco os ritmos colhidos nas ruas e entre os grupos de músicos populares tocadores do estilo choro”. É dessas circunstâncias que a maestra “compõe na virada do século XIX uma marcha com andamento adaptado à evolução dos cordões de Carnaval, e que logo se transforma em um dos maiores sucessos da história da música de Carnaval em todo o Brasil: a marcha ‘Ó Abre Alas’”.²²

É nessa voga de “estilizações de ritmos populares” que emplacavam grandes sucessos, que o tango “Gaúcho” de Chiquinha Gonzaga vai ser ouvido no palácio presidencial com o nome de “Corta Jaca”.²³ O jornal *A Rua* de 6 de novembro de 1914 estampou, na capa, o programa da recepção ocorrida no palácio do Catete em 26 de outubro, no qual se lia que o

²⁰ Definido como “qualquer bailarico popular”, o verbete “samba” do referido *Dicionário Musical* explica que “a palavra conheceu verdadeiro período de ostracismo, no início [do século XX], uns vinte anos depois que abolida a escravatura, vinda a República, novos progressos e liberdades maiores, igualações do preto ao branco, fizeram os sambas legítimos rarearem no Brasil. Ainda mais, adotado pelos brancos rurais, como forma coreográfica, como elementos rítmicos e melódicos, como forma musical, à medida que se deformava pouco ou muito nas mãos destes, também originava um desperdício das variantes, que desde muito tinham seus nomes como é o caso do Coco. Por tudo isso o “Samba” como palavra e coisa rareou muito. Era expressão literária caracterizando um passado, e objeto apenas duma ou outra composição impressa, mais ou menos erudita. Até que os maxixeiros e compositores de maxixes principiaram empregando a palavra de novo, não para designar a coreografia antiga afro-brasileira, mas um caráter regional de maxixe: ‘Maxixe’ se dizendo das peças de sensibilidade e movimento especificamente cariocas e ‘samba’ no maxixe de origem e jeito rural, com especialidade nordestino” (ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. BH: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; SP: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p. 454).

²¹ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 79.

²² TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 240. Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Rio de Janeiro, 1847 – 1935). Compositora, instrumentista e maestrina brasileira.

²³ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 241.

“Corta-Jaca, Tango” seria executado em “Sólo de violão” por “Mme. Nair Hermes”, a primeira dama do país, esposa do presidente Mal. Hermes da Fonseca.²⁴ A matéria procurava desqualificar a canção: “O ‘Corta-Jaca’ andou tanto tempo pelos arraiaes da pandega e da populaça que se desmoralizou por completo, tornando-se indigno do Palacio das Aguias”. Sua execução na recepção presidencial era tão pouco provável, que a matéria estampava o programa da festa impresso em papel com “a estrela da Republica” como prova, pois levantavam-se suspeitas de que se tratava apenas de “simples intriga da oposição”, considerando que o presidente não havia de ter permitido tal despautério. Segundo ainda informava o jornal, o assunto havia chegado no Congresso Nacional: “O ‘Corta-Jaca’ no Cattete? Póde lá ser isso, dizia hontem no Senado o velho sr. Glicerio ao sr. Raymundo de Miranda”.²⁵

A repercussão negativa da recepção ao som do “corta-jaca” levou outro senador, o eminente Ruy Barbosa, a se manifestar na tribuna em 7 de novembro:

Uma das fôlhas de ontem estampou em *fac-simile* o programa da recepção presidencial em que diante do corpo Diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvia falar há muito tempo, que vem a ser êle, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de tôdas as danças selvagens, a irmã gemea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se-quer que a consciencia dêste Pais se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!²⁶

Como se vê, o senador aproxima o “corta-jaca” do samba, definindo-os como dança selvagem. Era, portanto, inadmissível que uma canção de tão baixo nível, tocada ao violão, estivesse à altura do “corpo Diplomático”, “da mais fina sociedade” ou, ainda, estivesse de acordo com as “maneiras mais distintas” e os “costumes mais reservados”. Essa postura em relação aos ritmos populares é também encontrada em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance publicado por Lima Barreto em forma de folhetim durante dois meses em 1911.

Para José Ramos Tinhorão, trata-se de um “dos retratos mais perfeitos” da presença da música popular “entre a pequena classe média carioca não apenas suburbana, mas do reduto dessa gente moradora mais próxima do grande centro do Rio, na virada do século XIX para o

²⁴ Para uma biografia ver: RODRIGUES, Antonio Martins Edmilson. *Nair de Teffé: Vidas Cruzadas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002 (Os que fazem história).

²⁵ “A ultima d’elle... documentemos o facto”. *A Rua*, Rio de Janeiro, 6 de Novembro de 1914, p. 1.

²⁶ BARBOSA, Rui. “Violências contra estudantes”, Sessão em 7 de novembro de 1914, In: _____. *Obras completas de Rui Barbosa: discursos parlamentares*, Vol. XLI, 1914, tomo II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 344.

século XX – a Cidade Nova”,²⁷ uma das regiões que compunham a “Pequena África”. No primeiro capítulo do romance, o Major Quaresma surpreende a vizinhança ao mudar sua rotina para receber aulas de violão:

Além do compadre e da filha, as únicas pessoas que o visitavam até então, nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! que seria? [...] a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!²⁸

O caráter pejorativo do instrumento escandalizava a vizinhança que acusava o major de ter perdido a razão. Numa das cenas, todos colocam-se à janela para assisti-lo carregando

debaixo do braço um violão impudico [...]. É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso facto, a consideração e o respeito que o major Polycarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa, diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam.²⁹

A exemplo da vizinhança, a irmã do major, referindo-se ao professor de violão, também o alertava: “– Polycarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quasi capadocio – não é bonito!”. Ao que Polycarpo teria respondido: “– Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ella pede”.³⁰

A exemplo da matéria d’*A Rua* ou do discurso de Ruy Barbosa, o romance de Lima Barreto é bastante ilustrativo não só de como a música popular era depreciada, mas também de sua íntima vinculação ao violão. O instrumento surge, desde o final do século XIX, como o acompanhante por excelência desse tipo de canção, dentre as quais o samba.

Se para o caso brasileiro, o gênero será submetido a um processo de aceitação social, com o fado não é diferente. O romance *Eduardo ou Os Misterios do Limoeiro*, publicado por

²⁷ TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 15.

²⁸ BARRETO, Lima. *Triste fim de Polycarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Typ. "Revista dos Tribunaes", 1915, p. 10.

²⁹ BARRETO, Lima. *Triste fim de Polycarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Typ. "Revista dos Tribunaes", 1915, p. 11.

³⁰ BARRETO, Lima. *Triste fim de Polycarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Typ. "Revista dos Tribunaes", 1915, p. 11-12.

João Candido de Carvalho, o “Padre Rabecão”, em 1849, é uma das primeiras fontes de referência ao gênero. Na cena narrada numa tasca da rua da Madragôa em Lisboa, vê-se

um mancebo de 19 a 20 anos de jaqueta, chapeo á Christina, cinta de seda enrolada á *fadista*, calça de cutim enlameada, fumando no seu charuto de cinco réis, que accendia repetidas vezes, em quanto acompanhava as fumaças com outros tantos gollos de uma bebida quente que tinha mandado preparar por mais de uma vez [...].³¹

Além do “mancebo”, compõe a cena na taberna “uma jovem de 16, a 17 anos, em cujo rosto [...] se distinguem os estragos da bebedice, e da voluptuosidade desordenada”, “dois soldados já quase de todo embriagados” e um “preto” que requebrava ao som do batuque e do lundum tentando seduzir a jovem. “Estavam as figuras assim dispostas, quando começou na mesa fronteira a desordem”, afirma o narrador que passa a descrever um tumulto que fez com que o *Patusca*, o dono da tasca, fechasse o estabelecimento e os vizinhos chamassem a polícia.³²

Segundo Rui Vieira Nery, até então, o termo *fadista* apenas é encontrado aplicado à prostituição. No contexto dos anos 1830, as tabernas e bordéis localizados nos bairros populares de Lisboa eram conhecidos como casas “de fado”, termo ainda utilizado com a acepção de “sina” ou “destino”, e as expressões mulher “do fado” e mulher “da vida” utilizadas como sinônimos.³³ Na obra do Padre Rabecão, continua Nery, o termo *fadista* é estendido “ao participante masculino do mesmo circuito de sociabilidade marginal, uma figura que se tornará emblemática deste universo das tabernas e bordéis” e que vai ser um dos personagens da literatura portuguesa na segunda metade do século XIX.³⁴

Anos mais tarde, Eça de Queirós, utilizando-se de sua ironia peculiar, escreveu na edição da *Gazeta de Portugal* de 13 de outubro de 1867:

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou?
O Fado.
Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras, e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia.

³¹ CARVALHO, J. C. *Eduardo ou os Misterios do Limoeiro*. Tomo I. Lisboa: Typ. Da revolução de Setembro, 1849, p. 7.

³² CARVALHO, J. C. *Eduardo ou os Misterios do Limoeiro*. Tomo I. Lisboa: Typ. Da revolução de Setembro, 1849, p. 5-6.

³³ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 40. Num interessante artigo sobre a prostituição em Lisboa desde a segunda metade dos oitocentos, José Machado Pais considera que “o fado pode ser considerado como filho da prostituição e das baiucas” e que “no terceiro quartel do século XIX era nítida a convivência que alguns aristocráticos desenvolviam tanto com as cocotes *finas* como com as prostitutas do *fado baixo*” (PAIS, José Machado. A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983-3.º, 4.º 5.º, 939-960, p. 939-940).

³⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 43.

O pano de fundo é uma mortalha!³⁵

Os termos das comparações rebaixam o país à degradada atmosfera fadista em relação às grandes realizações da civilização europeia moderna, inspirada num ideal classicista-humanista greco-romano – *Fatum* era o deus do destino na mitologia, como modelo de manifestação artística.³⁶ Debochado e depreciativo, o cenário composto por Eça de Queirós é muito semelhante a outras imagens montadas posteriormente por escritores contemporâneos.

Luís Augusto Palmeirim, que fora diretor do Real Conservatório de Lisboa em 1878, incluiu o fadista em sua *Galeria de Figuras Portuguesas: a poesia popular nos campos*, publicada em 1879. Definindo-se como um “observador de costumes”, que não podia eximir-se de “pôr em evidencia os ridiculos da época em que vive”, assim o descreve:

bem no fundo das ultimas camadas sociaes, e como pedra de toque dos vícios que a civilização ainda não logrou corrigir, destaca o vulto semi-poético do fadista, ora sombrio com a fatalidade que representa na terra, ora folgazão e jovial como quem corre pelo mundo ás soltas, liberto dos laços da família, descuidoso das leis que regem a sociedade.³⁷

Ao descrever o fadista como um desgarrado, um degenerado social, como um dos “vícios” a ser corrigido pela civilização, Palmeirim endossa o argumento de Eça de Queirós. A cena final em que figura o fadista de Palmeirim é também a mesma registrada por seu contemporâneo: “não [...] é raro vê-lo descambar no crime. A navalha de ponta e mola,

³⁵ QUEIRÓS, Eça de. “Lisboa”. In: REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (Ed.). Textos de Imprensa I: da Gazeta de Portugal. [S.I.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 135, grifo no original.

³⁶ Segundo Mário da Gama Kury, “com o decurso do tempo, sob a influência das lendas gregas *Fatum* passou a significar as divindades ligadas ao destino, como as Moiras, as Parcas e as próprias Sibilas” (KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 147). Em um trabalho anterior, destacamos o projeto de Eça de Queirós para a superação da decadência nacional inspirado no modelo civilizatório europeu moderno, filiando-se aos pressupostos da corrente estética do realismo. Se, conforme diagnosticava, Portugal estava afastado desse ideal de nação, o fado bem representava o atraso da sociedade portuguesa. Em comparação às contribuições clássicas de gregos e romanos à civilização ocidental na arte e no pensamento, ou às mais recentes, observadas em países como Alemanha e França, Portugal criara a “comédia” que seria o fado: “Com clara intenção de afastá-la do mundo civilizado, a descreve de forma debochada e depreciativa, desqualificando o cenário e os elementos inerentes ao fado: a guitarra é ironicamente considerada instrumento de orquestra; a precariedade das instalações é destacada através de termos como “iluminação de cigarros” e da referência a materiais de baixa qualidade, como o tecido grosseiro e sem acabamento conhecido por enxerga; por fim, faz alusão à violência física, através da referência a hospital, enxovia ou mortalha. Eça vai, então, ao mesmo tempo em que rechaça o fado, delineando os pilares de sustentação de seu projeto político para a nação portuguesa”. Neste trabalho, sustentando-se no pensamento português da segunda metade do século XIX, atribui-se ao pensamento de Eça de Queirós um “modelo racional de nação”, forjado junto aos intelectuais da chamada *Geração de 1870*, a qual realizara o diagnóstico da decadência nacional a partir de uma interpretação cientificista da realidade (GASPAROTTO, Lucas André. *Uma torrente d’ais ou a alma nacional? O fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904)* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2018, p. 44).

³⁷ PALMEIRIM, Luis Augusto. *Galeria de Figuras Portuguesas: a poesia popular nos campos*. Porto: E. Chardon, 1879, p. 109.

inseparável companheira da banza fadista, tem um lugar de honra nos annaes da policia correcional”.³⁸

Em outra obra sua, *Os excêntricos do meu tempo*, publicada em 1891, Palmeirim descreve a Severa, prostituta, cantadeira e guitarrista da Mouraria, que ocupa lugar de destaque no “mito” fundador do fado na cidade de Lisboa. Segundo afirma, ela “gosou em vida [...] da máxima popularidade, a popularidade do alcoice, é verdade”.³⁹ Ele conta que a conheceu pessoalmente. Ao entrar na “modesta habitação do typo vulgar das que habitam as infelizes suas congeneres, estava ella fumando, recostada n’um camapé de palhinha [...]. Em cima da mesa de jogo, estava pousada uma guitarra, a companheira inseparavel dos seus triumphos”.⁴⁰

A atmosfera da casa de Severa é descrita, portanto, com os mesmos elementos que compõem o retrato montado por Eça de Queirós. Inserido o fado no universo da prostituição em Lisboa, a figura lendária da meretriz protagoniza o surgimento do gênero musical nos bairros populares da capital portuguesa na década de 1840. Segundo Pinto de Carvalho, “tinha Severa a consagração incontestável de primeira cantora do Fado”.⁴¹ Sua celebridade fora reforçada devido ao romance com D. Francisco de Paula Portugal e Castro, o Conde de Vimioso, fidalgo adepto da velha nobreza portuguesa que, uma vez instaurada a Monarquia Constitucional, abriu mão de carreira política e ascensão social pela vida boêmia.⁴²

Esse mito fundador, aparentemente sem importância, simbolizado pelo “casamento” da prostituta com o nobre, ocupa papel central no entendimento do fado enquanto canção popular portuguesa, uma vez que o gênero é capaz de aproximar diferentes camadas da sociedade. Na medida em que Severa é convidada pelo Conde a cantar em seu palácio, o fado é introduzido primeiro entre a fidalguia e, depois, entre as camadas médias urbanas e a boemia estudantil de Coimbra. Essa capacidade de articulação social parece ser a lógica de todo o processo de consolidação do fado como canção nacional, em curso durante a segunda metade do século XIX. Se nos anos 1840, quando fontes documentais o atribuem teor musical, o gênero é

³⁸ PALMEIRIM, Luis Augusto. *Galeria de Figuras Portuguesas: a poesia popular nos campos*. Porto: E. Chardon, 1879, p. 113.

³⁹ PALMEIRIM, Luis Augusto. *Os excéntricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891, p. 285.

⁴⁰ PALMEIRIM, Luis Augusto. *Os excéntricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891, p. 288.

⁴¹ CARVALHO, Pinto de. *A Musa do Fado*. In: _____. *Lisboa d’Outros Tempos: figuras e scenas antigas*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira – Editor, 1898, v. 1, p. 19.

⁴² Pinto de Carvalho oferece informações sobre as origens nobiliárquicas do Conde no artigo *O Vimioso e a Severa* da obra: CARVALHO, Pinto de. *Lisboa d’Outros Tempos: figuras e scenas antigas*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira – Editor, 1898, v. 1.

encontrado nos espaços de boemia e prostituição, na década de 1860 já pode ser ouvido em quintas e palácios de fidalgos como o Conde de Anadia, o Marquês de Belas, o Marquês de Castelo Melhor e também no teatro. Em 1869, por exemplo, a comédia *Ditoso Fado*, de Manuel Roussado, estreia no Teatro da Trindade, ainda com artistas de teatro interpretando práticas fadistas, voltando a cartaz em 1873.⁴³

Conforme veremos, durante a segunda metade do século XIX, a *intelligentsia* portuguesa perscrutava o passado nacional visando à superação do atraso da sociedade. O fado e a figura do fadista, tal como citados aqui, sempre de forma depreciativa, em cenários degradados, envolto em confusões, da mesma forma como os encontraremos nas fontes analisadas neste trabalho, estarão sempre ligados ao estado de decadência da sociedade. Também na década de 1930, a medida em que se institucionaliza o discurso nacionalista do Estado Novo capitaneado por Salazar, a suposta origem brasileira do fado surge, em 1937, na série de palestras proferidas por Luis Moita nos microfones da Emissora Nacional, publicadas em livro que será analisado neste trabalho, como mais um elemento negativo a ser explorado por aqueles que o combatiam como canção nacional.

Ao reconhecer essa relação do fado com o Brasil, Moita destaca um trânsito histórico de influências entre os dois países. Se Portugal, a “terra mãe”, afirma, influenciara na formação social da antiga colônia, teria igualmente sofrido a influência da “variada pigmentação dos elementos constitutivos” da sociedade brasileira.⁴⁴ No mesmo sentido, anos depois, em 1942, Mario de Andrade como que reformularia esse discurso. No capítulo dedicado à “Música popular brasileira” de sua *Pequena História da Música*, ele destacou que, dentre todas as influências musicais recebidas em “três séculos coloniais”, a portuguesa fora “a mais vasta de todas”. Essa herança teria fixado os elementos melódicos e conformado as formas “poético-líricas”, os instrumentos e muitas danças dramáticas. Contudo, esse trânsito cultural não teria ocorrido unilateralmente. Embora a contribuição brasileira tenha se dado em menor grau, dizia, “há que se considerar a reciprocidade de influências. É certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal. Lhe demos a sua dança e canção popularesca mais conhecida, o fado. Provavelmente lhe demos a modinha também”.⁴⁵

⁴³ Cf.: NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

⁴⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 27.

⁴⁵ ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1958 [1942], p. 74, texto e nota. Trata-se esta obra de uma edição revista e ampliada do *Compendio de Historia da Musica* publicado em 1929. A nota em questão, na qual ele destaca a “reciprocidade de influências” entre Brasil e Portugal no âmbito

da música foi acrescentada na primeira edição da *Pequena história da música* publicada em 1942. De acordo com uma interpretação já clássica, o fado seria uma dança dos escravos africanos trazidos ao Brasil, que somente migrou para Portugal quando do retorno da corte de D. João VI após a Revolução Liberal do Porto de 1820. Dentre as referências, destaque para: TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Música, 1994; PAIS, José Machado. O enigma do “fado” e a identidade luso-africana. *Ler História*, 34 (1998), 33-61; _____. O fado dançado do Brasil: trânsitos culturais. *Pensar a prática*, Goiânia, v. 15, p. -21, jan./mar., 2012; ANDRADE, Mario de. *Origens do fado*. In: *Música, doce música*. São Paulo, L. G. Miranda, 1933. Quanto ao conceito de “música popular brasileira” enquanto categoria analítica, embora o entendimento contemporâneo sobre o significado de MPB seja um produto do debate político promovido nos anos 1960, durante o contexto dos festivais da canção realizados entre 65 e 68, o conceito já existia, afirmam Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, nos trabalhos de Mario de Andrade e Renato de Almeida nos anos 1920, os quais vinculavam-no às tradições folclóricas. Na década de 1930, as obras de Francisco Guimarães, o *Vagalume, Na Roda do Samba*, e de Orestes Barbosa, *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, ambas publicadas em 1933, que serão analisadas neste trabalho, inauguram uma nova fase na definição da “música popular brasileira” incorporando as manifestações urbanas, entre as quais, o samba, preocupados em demarcar um lugar social capaz de assegurar a autenticidade desses gêneros. No final dos anos 1940, dando continuidade ao legado de Vagalume e Orestes, nomes como Almirante (Henrique Foréis Domingues) e Lucio Rangel “tomaram para si a tarefa de consolidar um pensamento historiográfico sistematizado em torno da música urbana [...]. Imbuídos de um espírito ‘científico’ de coleta e preservação”, os autores acabaram “por demarcar o espaço de um inusitado ‘folclorismo urbano’”, preenchendo uma lacuna deixada por Mario de Andrade no que diz respeito às manifestações urbanas (NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 172; NAPOLITANO, Marcos. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. *Latin American Music Review / Revista e Música Latinoamericana*, Vol. 19, No. 1 (Spring – Summer, 1998), p. 92-105). Da mesma forma, para José Geraldo Vinci de Moraes, fora do “universo da produção intelectual de tom caracteristicamente nacionalista” praticada por Mario de Andrade e Renato de Almeida, “uma maneira diferente de compreender os novos gêneros da música popular que ganhavam corpo nas cidades, começava a ser elaborada”, sobretudo, por autores como Francisco Guimarães, o *Vagalume*, e Orestes Barbosa nos anos 1930. Eles seriam os precursores de um grupo que o autor chama de “primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil”, um legado situado entre os domínios da memória e da história que teria sido continuado por outros nomes como Alexandre Gonçalves Pinto, Mariza Lira, Lucio Rangel, Edigar de Alencar, Jota Efege e Almirante nos anos 1940. Esses autores teriam sido responsáveis por reunir, cada um a sua maneira, “duas tradições de origens aparentemente irreconciliáveis: a da ‘pura cultura popular’ e a ‘cultura de massa’”, o que os colocaria numa condição de “folcloristas urbanos” (MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006, p. 129). A partir dos anos 1950, continuam Napolitano e Wasserman, o debate se renova desde que os cantores de rádio passaram a ocupar cada vez mais espaço e a Bossa Nova surge sob a influência do jazz norte americano. Nesse momento, alguns dos intelectuais herdeiros do legado de Vagalume e Orestes reúnem-se, sob a direção de Lucio Rangel e Pérsio de Moraes na *Revista de Música Popular*, periódico que circulou entre setembro de 1954 e setembro de 1956, como um “importante foco de pensamento, assumidamente folclorista para pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira”. No início dos anos 1960, o debate se intensifica com o surgimento da “canção engajada de matizes nacionalistas” que ganhava espaço nos festivais promovidos por canais de TV. A identidade musical brasileira passa então a ser discutida em torno das origens e da “‘autenticidade’ cultural e base social (grupos de ‘negros e pobres’)”. São deste contexto os trabalhos de José Ramos Tinhorão e Muniz Sodré, ambos abordando o tema da expropriação cultural. O primeiro denuncia a perda da autenticidade da música popular expropriada por uma “classe média branca e internacionalizada”, que desde o surgimento do grupo de Vila Isabel nos anos 1930 até os nomes ligados a Bossa Nova nos 1950, se apropriava de “gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural”. O segundo, de maneira diferente, explicava a categoria da expropriação “do ponto de vista mais estrutural, como lógica de um processo de um processo produtivo que deu à classe média poder econômico para influenciar a indústria fonográfica”. A década de 1980 renova uma vez mais o debate. José Miguel Wisnik, evitando uma suposta clivagem entre espaços sociais, explora um jogo de reconhecimento/exclusão através do que chamou de “biombos culturais” como “territórios culturais de passagem” que “permitiam o entrecruzamento de sinais culturais dos dois lados”. No mesmo sentido, Jorge Caldeira, analisando a trajetória de consagração do samba, “propõe uma série de análises entrecruzadas, problematizando os polos que demarcaram os debates: polo coletivo (casa da Tia Ciata) versus polo individual (Donga, Pelo Telefone) e polo negativo (artificial / comercial / massa) versus polo positivo (autêntico / cultural / étnico)”. Já na década de 1990, *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna, traz a ideia de “‘invenção de uma tradição’ do samba como expressão social de raiz”. Para esse autor, o

A constatação de Mario de Andrade, que expõe, no âmbito da música, séculos de intensas relações culturais entre Brasil e Portugal, serve de mote inicial a este trabalho, dedicado a investigar as histórias do samba e do fado como símbolos identitários de suas respectivas nações. Mas essa “reciprocidade de influências” teria permanecido ao longo do tempo no que diz respeito aos dois gêneros populares mais expressivos das musicalidades brasileira e portuguesa?

*

**

“Verdade, raiz: esse não é o mistério de qualquer tradição? Toda tradição não exige sempre a formação de “hermeneutas” que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza?”, pergunta-se Hermano Vianna em *O mistério do samba*.⁴⁶ As noções de antiguidade e de invariabilidade legitimaram, e ainda legitimam, a suposta originalidade das manifestações ditas tradicionais na concepção das nações. A crença de que atravessam incólumes as gerações garante seu caráter genuíno como símbolos identitários.

Esses “hermeneutas”, ou os intelectuais, a partir da segunda metade do século XIX, passaram a recolher “tradições” e elaborar culturas populares. O movimento romântico motivou toda uma geração de etnógrafos a coligir as manifestações tradicionais – contos, cantos, poesias, superstições – de seus países, inspirados na ideia de *folklore* (*folk* = povo; *lore* = ciência). Registradas no imaginário popular, as exibições folclóricas expressariam o *Volksgeist* (“espírito do povo”, “caráter nacional”, “alma popular”), apresentando um quadro atemporal que tornava viável o estudo científico das tradições populares.

gênero não nascera autêntico, sendo “autenticado” entre os anos 1920 e 1930, num processo de “mediação cultural pela qual o samba passou de música ‘marginal’ a música ‘brasileira’”, viabilizada pela fluidez social da cidade do Rio de Janeiro, que permitia encontros entre intelectuais e personalidade da música popular. Rejeitando a tese da expropriação e da autenticidade assegurada por uma base social, Vianna explora, assim, a questão da mestiçagem como parâmetro para pensar a nacionalidade. Em sua interpretação, autenticidade e resistência cultural “são invenções históricas de forte caráter ideológico” (NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 179-185).

⁴⁶ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 123.

Ancorada numa noção de continuidade, de que existiu “desde sempre”, a tradição, segundo Michel Foucault,

visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos.⁴⁷

À ideia de que é possível apreender essas manifestações em seu estado puro, subjaz, entretanto, a pretensão de definir suas raízes originais. Em seus estudos sobre Nietzsche, Michel Foucault salienta a inviabilidade do estudo das origens por três motivos. O primeiro, a ideia de desvelar “uma identidade primeira”, é equivocada porque pressupõe “recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo”. Pelo contrário, atendo-se à história, e não à metafísica, se aprende que não há uma essência ou que ela foi construída.

Em segundo lugar, a origem carrega a ideia “de que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição”, o que revelaria, segundo o autor, uma teogonia: “o nascimento divino de todas as coisas”. Por último, a origem seria o “lugar da verdade” como ponto anterior a todo conhecimento. A história, diz Foucault, tornou a verdade inalterável: “a verdade e seu reino originário tiveram sua história na história”.⁴⁸

A construção dos símbolos identitários das nações modernas ocorre, invariavelmente, através da vinculação de suas origens mais remotas e da aproximação de suas especificidades a características da nacionalidade. Este processo sustenta-se em fatos históricos, memórias, projetos políticos, manifestações culturais, em suma, jogos de alteridades e identidades articulados a fim de demonstrá-los como originais, autênticos ou, até mesmo, naturalmente nacionais. Este trabalho coloca em perspectiva histórica os diferentes discursos sobre a nação, brasileira e portuguesa, presentes no processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários de seus respectivos países no âmbito da música, em diferentes contextos.

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 25.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 17-19.

O discurso, explica Michel Foucault, “nada mais é do que a reverberação de uma verdade”.⁴⁹ Qualquer sociedade possui seu

regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que tem o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.⁵⁰

A verdade surge, assim, em consequência de “mutações científicas” ordenadas pela atualidade do saber.⁵¹ Por verdade é preciso entender não o que, num discurso, é verdadeiro ou não, mas o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”.⁵² Trata-se, portanto, de “ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos”, mas inseridos sob a orientação, consciente ou não, de um “regime de verdade”.⁵³

Colocar o discurso em perspectiva histórica exige, portanto, que além de ser tomado por aquilo que enuncia, sejam consideradas as especificidades presentes no momento em que é produzido. Dessa forma é possível relacioná-lo a uma *episteme* histórica que orienta a produção de conhecimento em contextos específicos.⁵⁴ Considerando suas diferentes formas, o discurso deve ser entendido como uma “formação discursiva”, ou seja, trata-se de tomá-lo como uma prática formada por objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas teóricas, que produzem efeitos de verdade historicamente datados.⁵⁵

A narrativa histórica surge, assim, como o “conjunto de todos os enunciados efetivos (que tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 46.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 12.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 15.

⁵² FOUCAULT, Michel. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 12.

⁵³ FOUCAULT, Michel. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 7.

⁵⁴ Por *episteme* Michel Foucault entende o campo “onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico” (FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XVIII-XIX, grifo no original).

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 47.

própria de cada um”, na “pontualidade” em que aparecem. Sua tessitura efetiva-se, dessa forma, através da “*descrição dos acontecimentos discursivos*”,⁵⁶ tomados a partir de sua “realidade material de coisa pronunciada ou escrita”, enquanto registro do passado.⁵⁷

O “acontecimento discursivo” revela, portanto, uma verdade. No caso deste trabalho, uma verdade que orienta e alimenta narrativas históricas acerca da nação constituídas por “vários passados”, ou seja, por interpretações distintas do passado. Para dar conta dessa estratificação de temporalidades diversas, é preciso definir a nação como “estratégia discursiva”, no sentido que lhe atribui Homi K. Bhabha. A nacionalidade constitui-se, assim, como uma “forma de afiliação social e textual” forjada nas “estratégias complexas de identificação cultural e de interpretação discursiva que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornam “sujeitos imanes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”.

Contudo, esse discurso pretensamente homogêneo revela uma tensão no interior dele mesmo. Para Bhabha,

o conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva.⁵⁸

A ideia de “povo” precisa ser pensada, então, na perspectiva de um “tempo duplo” da nação. Por um lado, precisa “significar o povo como uma presença histórica a priori, um objeto pedagógico, e, por outro lado, construir o povo na performance da narrativa, seu ‘presente’ enunciativo marcado na repetição e pulsação do signo nacional”.⁵⁹ Nesse processo de significação, que, em última análise, define a identidade nacional, são, assim, eliminados os traços do passado histórico que se quer negar e também os elementos que se quer incluir ou excluir.

A consequência é que a identidade nacional proclamada por esse discurso é sempre “fissurada”, não só em função daquela tensão temporal, mas também porque não é capaz de dar conta da heterogeneidade da nação. Em *Freud e os não-europeus*, palestra proferida por Edward

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 32.

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 8.

⁵⁸ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 206.

⁵⁹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 209.

Said no Museu Freud de Londres em 2001, ele analisa a obra *Moisés e o monoteísmo*.⁶⁰ Explorando a nacionalidade egípcia de Moisés como fundador do judaísmo, Said discute como se forjou sua identidade judaica em relação ao seu passado não-judeu, entre população definida genericamente como não-europeia. Para Freud, afirma Said, “pensando e escrevendo em meados da década de 1930, a atualidade do não-europeu consistia na sua presença constitutiva como uma espécie de fissura na figura de Moisés – fundador do judaísmo e, assim mesmo, um não-judeu do Egito antigo”.⁶¹

Dessa forma, o “sentido de identidade não resolvida” configuraria o pressuposto teórico-metodológico oferecido por Freud, já que “até para as mais definíveis, as mais identificáveis, as mais obstinadas identidades comunais – para ele, esta era a identidade judaica – existem limites inerentes, que as impedem de ser totalmente incorporadas em uma, e apenas uma, Identidade”. Se o fundador da identidade judaica era um egípcio, então “a identidade não pode ser pensada nem trabalhada em si mesma; ela não pode se constituir nem sequer se imaginar sem aquela quebra ou falha original radical que não será reprimida”.⁶²

Nesses termos, verifica-se na ideia de identidade a presença de temporalidades distintas na sua conformação. É preciso considerá-la, então, um discurso “não resolvido” produzido sempre sob uma tensão que procura selecionar e acomodar “passados” distintos, ou, em última análise, interpretações distintas sobre o passado. São nomeadamente essas condições as responsáveis pela conformação de uma identidade fissurada da nação enquanto coletividade homogênea.

⁶⁰ SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004. Escrita no contexto de ascensão do nazismo alemão no qual se atualizava o antissemitismo, *Moisés e o monoteísmo* foi concluída em 1938, quando Freud, um intelectual judeu-vienense, exilava-se sob proteção da Gestapo em Londres.

⁶¹ SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 71-78. No contexto pós-II Guerra Mundial, com a criação de Israel como um estado “quase europeu” na palestina, a população multirracial que ocupava aquele território torna-se juridicamente estrangeira. Assim, “as complexas camadas do passado” mobilizadas por Freud, “essa outra história não-judaica, não-europeia, foi apagada e já não figura naquilo que diz respeito a uma identidade judaica oficial”. A utilização de terminologia arqueológica não é em vão. Segundo Said, foi através da Arqueologia que a ciência foi invocada para consolidar aquela identidade num passado remoto. Surgiram dessa forma, teses nacionalistas que disputam histórias separadas da Palestina e de Israel e moldam a arqueologia da Cisjordânia, buscando legitimidade na “reconstrução do passado” e na “invenção da tradição” (SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 71-73).

⁶² SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 81-83. Nesse sentido, o psicanalista Joel Birman considera central no texto de Freud “a crítica da concepção de *identidade* e a sua superação por um discurso *diferencial* sobre a *identificação*”.⁶² Utilizando-se, ele também, da arqueologia, afirma existir nas “camadas subjacentes de tempos anteriores, [...] traços excluídos e expulsos” que “tentam se impor novamente, infiltrando-se pelas brechas e fendas” do presente, como a identidade do não-europeu aparecia fissurada na figura de Moisés (BIRMAN, Joel. “Freud e a política, entre judaísmo e judeidade”, In: SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 22).

O estudo proposto aqui, uma análise da constituição do samba e do fado como símbolos identitários de seus respectivos países, coloca em evidência a íntima relação da música com a nação. Para Theodor W. Adorno, a linguagem musical é capaz de enfatizar “traços nacionais”. Segundo afirma, no caso específico da “música popular”, uma criação do romantismo alemão, e, portanto, de forte apelo nacionalista, sob tudo o que se entende por esse rótulo, “assentaram-se as mais distintas camadas históricas [...]. Disto faz parte o bem cultural degradado, o produto comercialmente confeccionado a partir da canção popular do século XIX, e, por fim, organizações” que se dedicam a reivindicar e “preservar” elementos culturais ditos tradicionais.⁶³

Intimamente relacionada à nação,

mais do que qualquer outro meio artístico, a música também se deixa impregnar pelas antinomias do princípio nacional [...]. A música mesma possui tantos elementos nacionais quanto a sociedade burguesa em geral; sua história e suas formas de organização ocorreram essencialmente dentro dos limites nacionais [...]. Em que pese seu carácter universal [...], indicava características nacionais.⁶⁴

Dessa forma, os diversos discursos da e referente à música expõem, portanto, as diferentes interpretações acerca dos critérios capazes de definir o “povo” enquanto coletividade nacional. Esse trabalho analisa, assim, como ocorreu a “presentificação” da nação – brasileira e portuguesa – no processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários em três etapas distintas, nas quais os gêneros musicais são definidos como “expressão do popular”, como “folclore urbano” e como “canção nacional”.⁶⁵

⁶³ ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 312-313.

⁶⁴ ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 298-299. Sua proposta de uma “Sociologia da Música” atuaria, assim, nas “fendas e brechas do acontecimento musical, desde que não sejam atribuídas unicamente à insuficiência subjetiva de um compositor particular [...]. Em vez de procurar a expressão musical dos pontos de vista de classe, será melhor pensar, no que diz respeito à relação da música com as classes, como a sociedade antagônica surge inteiramente em toda espécie de música”. Sua teoria, defende, se constituiria, assim, como “crítica social por meio da crítica artística” (ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 150-157).

⁶⁵ As noções de “expressão do popular”, “folclore urbano” e “canção nacional”, atribuídos ao samba e ao fado em cada uma das três etapas em questão, leva-nos a definir o “símbolo” como um tipo de “signo”, “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” ou “dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. O símbolo, por sua vez, “se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto”. Sendo assim, o conteúdo do símbolo, entendido como aquilo que atribui significado a um objeto, é elaborado de acordo com um conjunto de ideias constituídas historicamente. De acordo com esta perspectiva, este trabalho demonstrará as diferentes definições do samba e ao fado como símbolos identitários de seus respectivos países, em contextos específicos (PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 46-52).

Trata-se de identificar diferentes leituras, interpretações, os diferentes discursos sobre a nacionalidade evocados em contextos históricos específicos. A ideia de “presentificação” fundamenta-se na relação entre “ser” e “tempo” estabelecida por Martin Heidegger, para quem essas duas dimensões “determinam-se mutuamente”. Segundo ele, “ser, pelo qual é assinalado todo ente singular como tal, ser significa pre-sentar. Pensado sob o ponto de vista do que se apresenta, pre-sentar se mostra como pre-sentificar. Pre-sentificar significa: desvelar, levar ao aberto”.⁶⁶ No caso em análise, os diferentes discursos sobre a nacionalidade identificados nos percursos históricos do samba e do fado são tomados como o “ser” que corporifica e “presentifica” a ideia de “nação” em contextos específicos.

Para demonstrar como o discurso sobre a nacionalidade forneceu a matéria capaz de “presentificar” a nação em cada uma das três etapas do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários, os gêneros musicais foram definidos como “expressão do popular”, como “folclore urbano” e como “canção nacional”. O primeiro conceito é orientado por Michel de Certeau, que demonstra como o termo *popular* aparece em revistas folcloristas franceses na segunda metade do século XIX “associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância” e identificado com a figura do camponês.⁶⁷ Nesta etapa, surge uma definição de “povo”, brasileiro e português, como o depositário de toda a manifestação artística/cultural dita “original”. A ideia de “folclore urbano”, por sua vez, está diretamente relacionada à noção de “popular”, tal como demonstrada por aquele autor. Se a concepção de folclore idealizada no século XIX reserva ao camponês os índices de autenticidade das expressões ditas populares, era preciso circunscrever o samba e o fado, gêneros urbanos, a espaços da cidade à semelhança do espaço rural: os morros do Rio de Janeiro, no caso do primeiro, e os bairros populares de Lisboa, no segundo. Por fim, consolidados enquanto “canção nacional”, aborda-se a noção de “cultura”, conforme propôs T. S. Eliot, “não como sendo completamente unificada”, mas estabelecida numa relação de dependência entre “a cultura de um “grupo ou classe” e a “cultura de toda a sociedade”.⁶⁸ Essa definição é complementada pela abordagem de Marçal de Menezes Paredes, que entende a cultura “condicionada a uma escala

⁶⁶ HEIDEGGER, Martin. “Tempo e ser”, In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 258-259. – (Os pensadores).

⁶⁷ CERTEAU, Michel. “A beleza do morto”, In: _____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 63-64.

⁶⁸ ELIOT, T.S. *Notas para definição de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965 [1948], p. 19-21.

de referência”, definida como “zona conceitual” formada por diferentes discursos interpretativos definidores da nação.⁶⁹

Se os critérios teórico-metodológicos orientam, evidentemente, a concepção deste trabalho, também definem sua própria estrutura, já que são as três etapas do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários em seus respectivos países que estabelecem a organização do trabalho em partes e capítulos. O *corpus* documental utilizado viabiliza a abordagem em questão. Composto por um conjunto de fontes heterogêneas e desierarquizadas – composições, obras literárias, livros de memórias e de divulgação, textos de imprensa, artigos, opúsculos, ensaios, instrumentos jurídicos, conferências, cancionários populares, cartazes e documentos pessoais de artistas, a análise aqui proposta caracteriza-se, assim, por um escopo temático não disciplinar que privilegia o objeto em relação às fontes, utilizando-as como discursos historicamente datados, responsáveis por imprimir sentido/significado à realidade na qual estão inseridos.⁷⁰

O *corpus* documental, tal como constituído, assegura que seja analisado o conjunto dos “acontecimentos discursivos” na instância em que surgem e em sua “dispersão temporal”.⁷¹ Sem privilegiar um ou outro tipo de fonte, na medida em que são encarados como discursos produtores de sentido em contextos específicos, a abordagem realizada aqui procura, portanto, colocando-os em perspectiva histórica, desessencializar os discursos sobre a nação que a remetem “à longínqua presença da origem”, onde supostamente se encontraria a “tradição” em

⁶⁹ PAREDES, Marçal de Menezes. “A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro”, In: _____ (org). *Portugal, Brasil, África: história, identidades, fronteiras*. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012, p. 150-151.

⁷⁰ Uma abordagem como esta foi realizada em: ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009. A seleção das fontes ocorreu através do acesso a diferentes arquivos e acervos. Para o caso brasileiro, foram realizados levantamentos nos jornais: *Jornal do Brasil* (1918-1925), *Correio da Manhã* (novembro de 1926 – fevereiro de 1927), *Diário Carioca* (1930-1931), *Diário de Notícias* (maio a agosto de 1939), *O Jornal* (maio a agosto de 1939), *A Noite* (maio a agosto de 1939). Foram consultadas também edições dispersas de jornais como *A Manhã*, *A Rua*, *Critica*, *Gazeta de Notícias*, *O Malho* e *WECO*. Os periódicos estão disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>). Para a seleção e transcrição de músicas, orientando-se pela *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*, realizou-se a audição das canções nos acervos sonoros digitais do Instituto Moreira Salles e da Biblioteca Nacional (SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982; www.acervo.ims.com.br/; www.bn.gov.br). Para o caso português foram realizados levantamentos gerais nos acervos da Biblioteca Nacional de Portugal, do Museu do Fado, da Fundação Amália Rodrigues e da Biblioteca de Arte Gulbenkian, todos em Lisboa, e no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. No Museu do Fado foi possível acessar todas as edições das duas séries do jornal *Guitarra de Portugal* (julho de 1922 – dezembro de 1939; junho de 1945 – abril de 1947), repertórios e documentos pessoais de fadistas.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 32.

sua forma pura.⁷² No que diz respeito à transcrição do discurso das fontes, optou-se por manter a grafia original dos documentos, a fim de destacar seu caráter histórico. Especificamente com relação aos versos de composições musicais, a opção pelo formato de citação, mesmo quando menores de três linhas, visou preservar sua forma melódica.

Este trabalho constitui-se de três partes. Cada uma delas subdivide-se em três capítulos, nos quais são analisados os casos brasileiro e português nos dois primeiros, para, no terceiro, buscar uma síntese conclusiva que conceitua o samba e do fado como símbolos identitários em contextos específicos de seus percursos históricos. Na primeira parte, os gêneros figuram como “expressão do popular”. O capítulo um analisa as polêmicas em que esteve envolvido o sambista Sinhô com os baianos da região da “Pequena África” no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Essas contendas expõem a transição do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular”, colocando em evidência a figura do compositor popular em busca de reconhecimento, já que Sinhô é considerado herdeiro da “tradição de individualização da autoria”.⁷³ Naquele momento, ele procura instituir “o carioca” como “o povo brasileiro”. O capítulo dois analisa versões d’*O Cruel e Triste Fado* publicadas por Rocha Peixoto em 1890 e 1893. Nesses textos, selecionados por se tratarem da primeira publicação com viés antropológico sobre o gênero, as características poético-melódicas e socioculturais do fado estarão relacionadas ao estado de decadência da sociedade portuguesa, cujo diagnóstico era elaborado pelos intelectuais reunidos na chamada *Geração de 1870*. No terceiro capítulo, a definição do samba e o fado como “expressão do popular” será balizada pela “questão da origem”, tomada por equivalente de “começo” e de “originalidade” e ineditismo, a fim de vinculá-los a critérios indicativos da nacionalidade.⁷⁴

Na segunda parte, os gêneros musicais são apresentados como “folclore urbano”. No capítulo quatro, as obras de Francisco Guimarães, o *Vagalume*, e de Orestes Barbosa, selecionadas por se tratarem das primeiras histórias do samba, são analisadas para demonstrar como o espaço dos morros da cidade do Rio de Janeiro surge como repositório da brasilidade no início dos anos 1930. Enquanto para aquele os “*morros-Academias*” constituem-se como

⁷² FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 31.

⁷³ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 184.

⁷⁴ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 260-261.

locus do “samba verdadeiro”, para esse o colorido da cidade moderna configura-se como o tempero que faltava ao samba, nascido da “alma do morro”. O capítulo cinco é dedicado à análise d’*O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*, publicada por José Maciel Ribeiro Fortes em 1926. Espécie de índice das discussões sobre a canção popular portuguesa nas primeiras décadas do século XX, nessa obra, o autor circunscreve o gênero musical ao espaço dos bairros populares de Lisboa, a fim de reconhecer seu valor “etnográfico-folclórico”, embora o considere um “intruso” no cancionário português. No capítulo seis, o *status* do samba e do fado como “folclore urbano” reconfigura a “questão de origem”, colocando em perspectiva seu caráter como gêneros que circulavam, exclusivamente, pela cidade.

A terceira parte aborda os gêneros musicais como “canção nacional” consolidados pelas figuras de Carmen Miranda, no Brasil, e de Amália Rodrigues, em Portugal. O capítulo sete analisa a polêmica em torno do samba entre o historiador Pedro Calmon e o romancista José Lins do Rego, por ocasião da viagem de Carmen Miranda aos Estados Unidos em 1939. Enquanto o primeiro, defensor do classicismo erudito dos autores consagrados, orientava-se pelo determinismo científico racista na concepção da nação, o segundo, definindo-se discípulo de Gilberto Freyre, adotava o “tradicionalismo regionalista” para definir o “povo brasileiro”. No capítulo oito, analisam-se o ataque ao fado proferido por Luis Moita nas palestras veiculadas na Emissora Nacional, em 1936, e o livro publicado por A. Victor Machado como resposta no ano seguinte. Nesse “debate”, ambos os autores orientam-se pela ideologia estadonovista, fosse para condenar o fado ou para defendê-lo como “canção nacional”. O capítulo nove discute a noção de “cultura nacional” no Brasil e em Portugal presente nos textos analisados. No caso brasileiro, balizada pelo reconhecimento ou pela recusa do “afrobrasileirismo” como elemento da nacionalidade. No português, pelo modelo de “homem novo”, fortemente sustentado numa moral do trabalho apregoada pelo discurso salazarista.

PARTE I

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DO POPULAR

Capítulo 1. *O samba é como passarinho, é de quem pegar*

1.1. *A Bahia não dá mais coco: Sinhô entre o folclórico e o popular*

Do final dos anos 1910 até, pelo menos, o início da década de 1930, a disputa pela “origem/autenticidade/maternidade” do samba alimentou controvérsias apaixonadas entre cariocas e baianos. Figuras consagradas debateram-se em polêmicas musicais que discutiam quem eram os “donos do samba”, na expressão do Tenente Hilário Jovino, um dos mais importantes nomes ligado à tradição musical da “Pequena África”.⁷⁵ Mas ninguém mais do que José Barbosa da Silva, o famoso Sinhô, esteve tantas vezes envolvido nesse tipo de contenda.

⁷⁵ De acordo com Roberto Moura, Heitor dos Prazeres foi o responsável pela denominação de “Pequena África” à região “que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, em torno da Praça Onze”. Ali localizava-se a colônia baiana reunida em torno das chamadas “tias”, onde se preservava a cultura do Recôncavo Baiano, região de origem daquela população de ex-escravos. A casa da Tia Ciata (ou Aceata), Hilária Batista de Almeida, *babalaô-mirim*, torna-se, no início do século XX, “a capital dessa Pequena África no Rio de Janeiro”. Numa época em que o samba e o candomblé eram alvo de perseguição, ela se consolida como figura respeitada por amplos setores da sociedade, vendendo doces e fabricando e alugando roupas para o carnaval das grandes sociedades carnavalescas, além de ser casada com um funcionário público, que mais tarde ocuparia um posto no gabinete do Chefe da polícia. Por conta dessas particularidades, “se torna folclórico para alguns assistir um pagode na casa da baiana, onde encontravam algum reconhecimento. Do mesmo modo passa a interessar à alta sociedade da época a consulta com os feiticeiros africanos e mesmo a frequência aos candomblés bem mais fechados à curiosidade de estranhos” (MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 62-67). No que diz respeito especificamente às expressões musicais presentes em torno da Tia Ciata, Muniz Sodré define o que chama de “economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento”. Baseado em relatos de seus frequentadores, o autor mapeia a habitação: “na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa aos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso), os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terrenos próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas”. Para o autor, a “economia semiótica da casa [...] fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana” e colocava o samba como “um instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 15-16). Para José Miguel Wisnik, “a riqueza da metáfora [de Sodré] admite a tentativa de tomá-la como base de um mapa da vida musical da capital do Brasil no começo do século, pois a tensão entre o salão e o terreiro, entre o que se mostra e o que se oculta, separados por biombos que vazam sinais nas duas direções, é significativa do próprio processo de interpenetração de culturas que vinha ocorrendo” (WISNIK, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense

Desde o final dos anos 1910, Sinhô já figurava entre os sambistas de destaque do Rio de Janeiro. Nos meses que antecederiam o Carnaval, suas composições circulavam nos jornais e embalavam as rodas e as festas que tinham o samba como protagonista. Logo ele ficaria conhecido como o “Rei do Samba”.⁷⁶ De personalidade forte e dono de uma vaidade que incomodava outros sambistas, Sinhô envolveu-se em polêmicas que, servindo para defender a própria majestade e as acusações de plágios, acabaram por influenciar de forma decisiva a história do samba, em muito marcada por sua vida e obra.

Nascido em setembro de 1888 na Rua do Riachuelo, centro do Rio de Janeiro, por volta dos 10 ou 12 anos mudou-se com a família para a Cidade Nova, região que integrava a “Pequena África”. Ali, por incentivo do pai, aprendeu a tocar piano e flauta e conviveu com os círculos de partido-alto que tinham espaço nas casas das tias baianas daquela região. Para além dessa ligação com figuras herdeiras da musicalidade oriunda da Bahia como Pixinguinha, Donga, Hilário Jovino e Heitor dos Prazeres, Sinhô circulava por diferentes espaços da sociedade carioca. Entre seu círculo de amigos figuravam personalidades políticas e intelectuais como Álvaro Moreira, Coelho Neto, José do Patrocínio Filho, Bastos Tigre, Benjamin Costallat, Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Manuel Bandeira.⁷⁷

(Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música* (O nacional e o popular na cultura brasileira). São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 154-155). Sobre a maneira como a apropriação e organização daquele espaço das casas das “tias baianas” recria, simbolicamente, “a África (não importa exatamente que África)” e “gera uma visão de mundo específica que vai se fazer presente nas várias dimensões da vida social”, ver o interessante artigo: VELLOSO, Monica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 225-226.

⁷⁶ Vasco Mariz conta que sua coroação aconteceu numa “Noite Luso-Brasileira no teatro da República, onde José do Patrocínio Filho fez uma conferência” (MARIZ, Vasco. “Sinhô, o rei do samba”, In: _____. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 117). Essa informação é, entretanto, desmentida na edição de *Nova História da Música Popular* dedicada a Sinhô, na qual se lê: “Zeca [José do Patrocínio Filho] [...] chegou a anunciar uma festa para coroação do “Rei do Samba”, em 1927. A festa, que, receberia o nome de “Noite Luso-Brasileira”, chegou mesmo a ter sua realização no teatro República anunciada nos jornais, mas, por motivos até hoje inexplicado, não chegou a se concretizar” (“Para Heitor dos Prazeres, Sinhô era o “rei dos meus sambas”, In: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 10 (1 disco sonoro)).

⁷⁷ Cf.: CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005. Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Velhinho Rodrigues Moreira da Silva (Porto Alegre, 1888 - Rio de Janeiro, 1964), poeta, cronista e jornalista, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1959, sendo o quarto ocupante da cadeira 21. Henrique Maximiano Coelho Netto (Caxias, 1864 - Rio de Janeiro, 1934). Escritor, cronista, folclorista, romancista, crítico, teatrólogo, político e professor brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras onde foi o fundador da cadeira de número 2. Participou dos movimentos abolicionista e republicano. José do Patrocínio Filho (1885-1929), conhecido como “Zeca Patrocínio”, jornalista e escritor. Manuel Bastos Tigre (Recife, 1882 - Rio de Janeiro, 1957), bibliotecário, jornalista, poeta, compositor, humorista e publicitário. Benjamin Delgado de Carvalho Costallat (Rio de Janeiro, 1897 - 1961), jornalista e escritor. Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 1886 - Rio de Janeiro, 1968), poeta modernista, crítico

A importância da relação dos músicos populares com políticos e intelectuais brasileiros parece ocupar um papel decisivo na consolidação do samba como símbolo identitário nacional nos anos 1930. Hermano Vianna parte, por exemplo, de um encontro entre os então jovens escritores Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, o promotor de justiça Prudente de Moraes Neto, os compositores eruditos Villa-Lobos e Luciano Gallet e os músicos populares frequentadores da casa da “Tia Ciata”, Pixinguinha, Patrício e Donga. Descrito por Freyre como uma “noitada de violão” “cariocamente brasileira”, o encontro serve, segundo Vianna, como “alegoria [...] da invenção de uma tradição, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade”.⁷⁸ A cidade do Rio de Janeiro seria o palco dessa “unidade da pátria” articulada através do relacionamento entre a elite intelectual e a música popular.⁷⁹

O depoimento que Manuel Bandeira escreveu sobre Sinhô o coloca como um personagem de destaque nesse palco onde o samba se apresentava como protagonista. Numa crônica para o *Diário Nacional*, o poeta ofereceu uma síntese da figura icônica do sambista na história da música popular. Conta Bandeira que o conheceu na igreja dos pretos do Rosário, durante o velório de José do Patrocínio Filho:

Sinhô tinha passado o dia ali, [...] contava aventuras comuns, espinafrava tudo quanto era músico e poeta, estava dando naquela época com o Vila e o Catulo, poeta pra ele era ele, músico era ele. Que língua desgraçada! Que vaidade! mas a gente não podia deixar de gostar dele desde logo, pelo menos os que são sensíveis ao sabor da qualidade carioca. O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda [...]. Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda a gente quando levado a um salão.⁸⁰

Para Maria Clementina Pereira da Cunha, discutir seu protagonismo e o conteúdo de suas composições vai muito além da questão de uma suposta origem do samba, se carioca ou baiana. Por trás dessa discussão mais superficial, as polêmicas em que esteve envolvido revelam identidades em conflito reivindicadas por dois grupos presentes no Rio de Janeiro naquele momento:

sambistas vinculados a uma tradição baiana de música, festa e religião (os terreiros, as rodas de partido-alto e os ranchos carnavalescos) e uma geração de músicos que

literário e de arte, professor de literatura e tradutor. Francisco Guimarães e Orestes Barbosa serão objeto de análise na sequência deste trabalho.

⁷⁸ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. UFRJ, 2010, p. 19-27.

⁷⁹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. UFRJ, 2010, p. 14.

⁸⁰ BANDEIRA, Manuel. “O enterro de Sinhô”, In: _____. *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p. 108.

buscavam uma identidade carioca diferenciada e que disputavam a origem e legitimidade do samba com os “baianos” da Saúde fundando novas agremiações carnavalescas e inaugurando uma sonoridade assentada em outros padrões musicais.⁸¹

A partir desse jogo de alteridades, Sinhô reivindicava uma identidade carioca em relação aos músicos baianos de descendência africana, que “disputavam a primazia e a autenticidade de suas próprias tradições”.⁸² Ele estaria, assim,

preso entre dois mundos – o do pegador de passarinhos, de um lado, com seus velhos costumes e, de outro, o ídolo da música popular em sua forma mais moderna e lucrativa. Era nesse momento que ele buscava um espaço disputado com músicos de vários matizes, e é isso, basicamente, que vem implícito nos versos que assinou – alguns que escreveu, outros que engaiolou sob a forma dos direitos autorais registrados.⁸³

A autora se refere a uma frase muito conhecida atribuída a Sinhô: “samba é como passarinho, é de quem pegar”.⁸⁴ Nesses termos, o compositor teria se defendido da acusação de ter se apropriado de versos de Heitor dos Prazeres em 1929, gerando uma das polêmicas analisadas aqui. Segundo seu biógrafo, Edigar de Alencar, nos anos 1920, “a música popular ainda era terra de ninguém. Não havia o direito autoral e geralmente se fazia dono da composição musical o mais esperto, que andasse mais ligeiro”.⁸⁵

Trata-se, portanto, a frase de Sinhô, de um retrato síntese do cenário musical do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, quando uma ainda incipiente indústria do disco colocava em destaque a noção de direito autoral.⁸⁶ A posição de Sinhô entre dois mundos é a

⁸¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 572.

⁸² CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 575.

⁸³ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 563.

⁸⁴ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 57. Na entrevista concedida a Muniz Sodré, Heitor dos Prazeres conta que Sinhô teria lhe dito a frase para se defender da acusação de ter plagiado *Ora vejam só e Gosto que me enrosco* (SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998). A história desse plágio será abordada em seguida.

⁸⁵ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 57.

⁸⁶ De acordo com Alcino Santos, a era do disco no Brasil começa em 1902 com a Zon-O-Phone fabricando para a Casa Edison do Rio de Janeiro as primeiras chapas para gramofones e zonofones com produção nacional gravadas ainda mecanicamente. “Antes, em 1901 e início de 1902, já havia nos jornais propaganda de artigos fonográficos, mas, sem qualquer referência a “chapas” com artistas nacionais” (SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v. 1, p. 31). Para Ary Vasconcelos, uma primeira fase da música popular brasileira do período republicano, “fase antiga, primitiva ou heroica” se estende até 1927, “com a vinda das primeiras vitrolas elétricas e lançamento dos primeiros discos elétricos”. Com esse sistema de gravação

mesma que orienta a tese de Carlos Sandroni sobre o que chama de “novo estilo” do samba, atribuído aos blocos carnavalescos e composto no espaço público do botequim, que se cristalizaria no “paradigma do Estácio” no final dos anos 1920.⁸⁷ Para o musicólogo, esse deslocamento espacial, responsável por deflagrar a prática do roubo de sambas, teria provocado outro deslocamento: a passagem do “anonimato”, um dos “traços definidores da noção de “música folclórica”, para a “autoria”, fortemente vinculada à ideia de “música popular”.⁸⁸

Sob a denominação de samba, afirma Sandroni, desenvolviam-se, desde a segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, duas vertentes concomitantes: uma folclórica, herdeira das danças de umbigada, que substituiu o batuque e o partido-alto, e outra popular, em substituição ao maxixe e ao tango, ambos caracteristicamente urbanos. Até sua consolidação como ritmo nacional nos anos 1930, o samba produzido pelos “baianos” da “Pequena África

inicia então, segundo o autor, a *fase de ouro*, com a ampliação da indústria fonográfica. O surgimento, nesse momento, do microfone e do alto-falante proporcionaram uma alteração no modo como se interpretava as músicas, já que não era mais preciso cantar alto, um pouco aos gritos, característica da primeira fase. Foram essas mudanças que teriam viabilizado as carreiras de Francisco Alves e de Mário Reis, que, segundo Ary Vasconcelos, “tinha um fio de voz mas uma bossa maravilhosa” (VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1964, v.1, p. 14-23). Segundo Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, Ary Vasconcelos, autor ligado ao pensamento folclorista em torno da música popular, “tentava preservar, de maneira mais sistematizada, uma determinada tradição, corroborando a ideia de um passado original e grandioso, que ele localizava nos anos 30 [1927-1946], e que chamou de ‘época de ouro’ [...]. A ‘fase de ouro’, para o autor, foi a época em que o compositor se profissionalizou. Ainda assim, para Vasconcelos, as músicas eram compostas mais ‘por amor do que por dinheiro’ e quase nada rendia senão o prazer de expressar-se esteticamente. Como contraponto, a “fase moderna” já seria marcada pelos movimentos das sociedades arrecadadoras e a música passou a ser um negócio como qualquer outro. Surgiu então uma nova casta musical que desalojou a antiga, pois a grande força não viria mais da arte enquanto expressão estética, mas sim do dinheiro. Além deste aspecto, a influência da música americana e do bolero tinha feito com que o samba tradicional parecesse antiquado e “quadrado”. Pode-se verificar nesse posicionamento do autor a necessidade da preservação da memória musical mais pura, anticomercial, cujo momento estaria na fase de ouro (NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 177-178). Ainda no que diz respeito às transformações introduzidas pelo sistema de gravação elétrica, embora não se refira pontualmente a esse contexto, Luiz Tatit afirma que o cancionista utiliza como recurso um “processo entoativo que estende a fala ao canto”. Dessa forma, a canção torna-se “produto de uma dicção” que pretende eliminar a fronteira entre o falar e o cantar, tornando a voz um gesto, um “canto falado”. Referindo-se a intérpretes brasileiros para exemplificar essa forma de cantar, ele cita os mesmos nomes listados por Ary Vasconcelos: “Chico Alves ligando as vogais. Mário Reis recortando as sílabas”; “Carmen Miranda com entoações alegres, às vezes caricatas, perfazendo da fala ao canto e do canto à fala um curso contínuo” (TATIT, Luiz. “Dicção do cancionista” In: _____. *O cancionista*. São Paulo: Editora da USP, 2002, p. 9-14).

⁸⁷ Sua tese defende que foram os sambistas do bairro do Estácio de Sá no Rio de Janeiro, reunidos em torno da escola de samba de mesmo nome, os responsáveis por alterarem a estrutura rítmica do samba, modificado por um novo tipo andamento e pela introdução de novos instrumentos de percussão fabricados pelos próprios músicos, como os surdos e tamborins (SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001).

⁸⁸ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 145.

esteve associado à vertente folclórica, enquanto o produzido pelos “cariocas”, como Sinhô, à popular.⁸⁹

Conforme veremos em seguida, através da análise das polêmicas em que esteve envolvido Sinhô, ele reivindicava o conhecimento musical dos baianos da “Pequena África”. Sandroni acompanha a análise de Muniz Sodré, para quem, com Sinhô,

a música dita “folclórica” (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por *autor* (um indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social urbano. Como música popular, o samba perdia algumas de suas características morfológicas (o improvisado da estrofe musical etc.), dissociava-se da dança: submetia-se à adaptação dos instrumentos – mas mantinha a síncopa.⁹⁰

O improvisado era uma das principais características do samba folclórico, cantado na roda para ser dançado na forma da umbigada. Para Sandroni, essa vertente do samba “existia o mais das vezes sob a forma de refrão, ao qual se acrescentavam improvisações que não guardavam necessariamente com ele nenhuma relação intrínseca”.⁹¹ E é justamente o improvisado, que trazia temas ligados às vivências pessoais e ao universo cultural daqueles que cantavam, o que vai sofrer uma redução.

Com o surgimento do que estamos chamando aqui de “música popular”, introduzia-se “um mundo de fixidez”, formatado pela “gravação”, pela “publicação” de letras, pelos “direitos autorais”. Nessa lógica, surge a “segunda parte”, que cumpre, em relação ao refrão, “a mesma

⁸⁹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 96. O Batuque possui referências que remetem ao século XVIII, com origem em Angola ou Congo. “No seu tipo mais generalizado, consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em maneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los” (ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950, p. 130). Para José Ramos Tinhorão, o batuque de origem africana está na origem do samba, que mantém daquele os elementos básicos: “o ritmo em 2/4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras”. Segundo o autor, já na primeira metade do século XIX, teria ocorrido uma “transformação dos batuques caóticos dos primeiros tempos da colonização em rodas de danças com alguma ordem coreográfica, sob o nome de sambas” (TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 69-72). O partido-alto é uma expressão que foi “outrora usada, a partir da Bahia, para conotar excelência, alta qualidade [...]. O samba de partido-alto ou simplesmente partido-alto era uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada chamada ‘chula’ [...] e de um refrão (LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 211).

⁹⁰ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 40-41.

⁹¹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 147.

função de oposição que era ocupada pelos improvisos: é cantada por um solista e não pelo coro, com uma letra que varia enquanto a do estribilho é por definição constante”.⁹²

Contudo é importante destacar que essas vertentes do samba não eram percebidas de forma clara pelos músicos de então. Embora de cunho memorialístico e ocorrido nos anos 1960, um relato de Sérgio Cabral, jornalista que viveu entre os contemporâneos de Sinhô, é uma evidência importante dessa falta de percepção. Numa discussão travada na sede da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM), ele teria proposto a pergunta “qual é o verdadeiro samba”? Dois sambistas presentes, que igualmente conviveram com Sinhô, responderam:

DONGA – Ué. Samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia/ Pelo telefone/
Mandou me avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar’.
ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.
DONGA – Então, o que é samba?
ISMAEL SILVA – “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se
é/ Para fingir mulher/ A orgia assim não vou deixar’.
DONGA – Isso não é samba, é marcha.⁹³

Os sambistas, portanto, muitas décadas depois, ainda não fechavam acordo em torno da definição de samba. Enquanto Donga, baiano ligado à tradição musical da “Pequena África”, defendia o famoso *Pelo telefone* como a forma autêntica do gênero musical em questão, Ismael Silva, a figura de maior destaque do Estácio de Sá no Rio de Janeiro, reivindicava o seu *Jura*, acusado por Donga de marcha e não samba.⁹⁴

Nas entrevistas que concederam a Muniz Sodré na década de 1960, eles reafirmam suas posições. Para Donga, “o samba verdadeiro” era o “samba do partido-alto, com motes e glosas improvisadas”.⁹⁵ O “samba folclórico”, portanto, como aquele que se fazia na casa da Tia Ciata. Ismael Silva, por sua vez, definido por Sodré como o “mestre do samba verdadeiro, do samba puro, tirado do sentimento e da malícia carioca”,⁹⁶ em seu depoimento comenta gravações em parceria com Noel Rosa e Newton Bastos, ou com o pianista Nonô (Romualdo Peixoto),

⁹² SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 153.

⁹³ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974, p. 21-22.

⁹⁴ A importância de *Pelo telefone* nessa mudança de fase do samba será analisada em seguida, quando tratarmos da polêmica entre Sinhô e Cícero de Almeida.

⁹⁵ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 70.

⁹⁶ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 97.

descrito por ele como um dos “maiores estilistas do samba autêntico”.⁹⁷ Ou seja, ele reivindica o “samba popular”, carioca, como modelo de originalidade.

Para Pixinguinha, por sua vez, o “verdadeiro samba” seria ainda mais antigo que aqueles reivindicados por Donga ou Ismael Silva. Segundo relata Sérgio Cabral, ele teria afirmado:

“O samba, o verdadeiro samba para mim? O verdadeiro? O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo do falecido Hilário, do tempo... não é do Sinhô também não... do tempo do Joao da Mata. Esses eram os verdadeiros sambistas, não é? Depois, apareceu o *Pelo telefone*.”⁹⁸

Os relatos revelam, assim, através da falta de clareza acerca do que se entendia por samba, a passagem de uma fase “folclórica” a outra “popular”. Nesse momento, dois grupos de sambistas, o dos baianos ligados às tradições musicais da “Pequena África” e o dos cariocas representados por Sinhô, disputavam a “maternidade” do gênero musical. A fim de demonstrar em que termos ocorre essa reivindicação, este trabalho analisa três polêmicas em que esteve envolvido Sinhô. A primeira travada com o Tenente Hilário Jovino, baiano ligado às tradições cultivadas na casa da Tia Ciata, ao qual se juntaram Donga, Pixinguinha e China (Otavio Viana), entre 1918 e 1920; a segunda, com Cícero de Almeida, o “Baiano”, intérprete de vários sambas, publicizada nas páginas do jornal *Correio da Manhã* entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927; e a terceira, com Heitor dos Prazeres, durante o carnaval de 1929.

O recurso à polêmica, afirma Maria Clementina Pereira Cunha, configurava-se, também entre intelectuais, “como uma forma permanente de aparecer e explicar posições”. Entre os sambistas, “a polêmica e o desafio foram uma marca central da tradição de rodas de samba nas quais Sinhô foi criado”. Nessas contendas em que se envolveu com os músicos da “Pequena África”,

dois temas aparecem com mais força [...]: as desavenças em torno da mania de apropriar-se de versos alheios e embolsar os rendimentos decorrentes, de um lado; de outro, a construção de uma rivalidade musical entre cariocas e baianos, cultivada cuidadosamente pelos frequentadores da casa de Ciata ou das rodas de bambas vizinhas ao cais do porto.⁹⁹

A definição desse universo musical ilustrado pelas polêmicas envolvendo Sinhô procura demonstrar, assim, como o samba vai se formatando às vicissitudes daquele momento histórico.

⁹⁷ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 96.

⁹⁸ Cf.: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 37.

⁹⁹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 567.

A passagem de uma concepção “folclórica” a outra “popular” configura-se, assim, como a primeira transformação até sua consolidação como símbolo identitário nacional no âmbito da música nos anos 1930.

Naquele contexto, Sinhô buscava imprimir uma identidade carioca ao samba aproximando-se, contudo, da tradição musical dos baianos da região “Pequena África” como índice de originalidade. Desde o início do século XX, o Rio de Janeiro, então capital federal, despontava como modelo de cidade moderna ao restante do país. Inspirada nas reformas efetuadas pelo prefeito Haussmann em Paris, a abertura da Avenida Central em 1904, versão local do boulevard francês, inaugurava a *Belle Époque brasileira*, orientada por um paradigma civilizatório europeu.¹⁰⁰

1.1.1. *Entregue o samba aos seus donos: a polêmica com Hilário Jovino*¹⁰¹

Na edição do *Jornal do Brasil* de 8 de janeiro de 1919, o jornalista Vagalume anunciava: “o Carnaval deste anno sera fertil nos sambas”. Contudo, apontava um problema:

os sambas são verdadeiros arranjos ou colchas de retalho, como succede com o famoso *Pelo telephone*, com que o *Maestro Donga* fez sua estréia e aguçou o apetite dos seus collegas.

¹⁰⁰ Sobre as transformações da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, inspiradas nos ideais civilizatórios do modelo francês, e suas implicações sobre as manifestações populares ligadas, sobretudo, à cultura de matriz africana, ver: NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988. Sobre os papéis político e cultural da então capital federal no início da República ver: SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do rio”, In: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, cap. 1

¹⁰¹ A polêmica de Sinhô com Hilário Jovino foi definida através da bibliografia e do levantamento das edições do *Jornal do Brasil* publicadas entre janeiro de 1918 e março de 1920, disponíveis da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>). As letras das composições foram transcritas a partir de audições disponíveis nos acervos sonoros digitais do Instituto Moreira Salles (<http://www.acervo.ims.com.br/>) e da Biblioteca Nacional (http://acervo.bn.br/sophia_web/), com o auxílio das obras: ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, 2 v; “Sinhô”, *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 6 (1 disco sonoro); CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997. As datas de gravação contaram com a orientação de: SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, 5 v.

Logo a seguir o *maestro Sinhô*, fez samba: *Quem são elles?*, dedicado ao Club dos Fenianos e que o povo melhor conhece como *A bahia é boa terra...*

Se a musica (como também *Pelo telephone*) fuge por completo ao ritmo dos sambas que não deve passar de duas partes, a letra fuge a todas as convenções poéticas: pecca pela rima, pela metrica e pelo estylo...

E senão vejamos a letra do *maestro Sinhô*:

A Bahia é boa terra

Ela lá e eu aqui

Yayá

Ai, ai, ai

Não era assim que meu bem chorava.

Não rima, mas é verdade: o samba faz sucesso.¹⁰²

A matéria de Vagalume expõe, em primeira mão, a imprecisão na definição do que poderia ser considerado samba naquele momento de transição de uma fase “folclórica” a outra “popular”. *Quem são elles?* ficaria famoso pelos versos da primeira estrofe, responsáveis por deflagrar uma das polêmicas em que esteve envolvido Sinhô. Lançado em janeiro de 1918, o samba, que abordava a “política baiana em efervescência”, foi dedicado a um dos grupos do Clube dos Fenianos que levava o mesmo nome da canção, conforme destacara o próprio jornalista na matéria citada.¹⁰³

Nessa época, o carnaval do Rio de Janeiro motivava disputas entre as grandes sociedades carnavalescas – Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo, que promoviam bailes e lançavam músicas em suas sedes. Em janeiro de 1918, associados do clube dos Fenianos “anunciaram a fundação do *Grupo Quem São Eles?*”. Sinhô teria, então, aproveitado

¹⁰² VAGALUME, “Sambas e sambistas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1919, p. 10. Vagalume é o pseudônimo do jornalista Francisco José Gomes Guimarães (1877-1947). Considerado o “rei dos cronistas carnavalescos”, sua vida e obra serão analisadas em profundidade no capítulo 4, quando seu livro *Na Roda do Samba*, publicado em 1933, será explorado como fonte principal. Dada a importância de seu relato, inserido no universo popular do samba, esta pesquisa utilizará suas reportagens como fonte documental, considerando que o jornalista interagiu de forma muito próxima com os principais personagens da história do samba analisados neste trabalho. Frequentador dos terreiros e das casas das tias baianas na região portuária do Rio de Janeiro e de outras rodas de samba, bem como dos clubes recreativos das camadas mais baixas da sociedade onde as manifestações populares tinham espaço, Vagalume surge como uma “figura ambígua”, mistura de militar, profissional liberal oriundo de classes subalternas”, com “um pé no mercado, como agente de uma empresa jornalística e promotor do Carnaval proto-industrial, e outro na cultura popular tradicional”. No *Jornal do Brasil*, cobriu o carnaval das grandes e pequenas sociedades carnavalescas e fez do periódico um defensor dos ranchos carnavalescos, a forma de divertimento das camadas mais baixas da sociedade carioca que atingiu, nos anos 1920, um período de apogeu. Sua postura em defesa dessas manifestações populares, procurava, assim, mostrar que “o carnaval dito “civilizado”, que tentava eliminar a herança violenta dos “cordões”, não era exclusividade das elites” (COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 89-100). Segundo Monica Pimenta Velloso, “na história da imprensa, o *Jornal do Brasil* acabou afirmando-se como jornal popular, disponibilizando-se para a escuta do povo, funcionando, enfim, como intermediário entre a população e o poder público. Publicava diariamente, sob a forma de quadrinhas, palpites sobre o jogo do bicho, destacando também, nas suas páginas, caricaturas, folhetins, canções e modinhas populares (VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 41).

¹⁰³ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 131; *Quem são eles?* Samba de Sinhô. Intérprete: Bahiano, 1918 (Odeon, 121445); ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, v. 1, p. 110.

a oportunidade e substituído o título original de seu samba *A Bahia é boa terra* pelo nome do grupo que promoveria um baile no Clube dos Fenianos, numa provocação às outras sociedades carnavalescas.¹⁰⁴

O jornalista Vagalume divulgou o evento na edição do *Jornal do Brasil* de 26 de janeiro de 1918: “É no baile de hoje que será pela primeira vez cantado o buliçoso samba carnavalesco, denominado ‘Quem são elles?’, letra e musica do velho carnavalesco Sr. José B. Silva, o popularissimo ‘Sinhô’”.¹⁰⁵ Segundo Edigar de Alencar, o samba “fora antes cantarolado por Sinhô ao piano na Casa Beethoven”, que o editou.¹⁰⁶ Contudo, desde que fora executado pela banda de música da Brigada Policial no baile realizado na sede dos Fenianos em 26 de janeiro, tornou-se sucesso no carnaval daquele ano. Sua popularidade aumentaria ainda mais depois do incômodo que causou nos “frequentadores da casa da Tia Ciata”, que enxergaram na pergunta que intitulava *Quem são elles?* “uma ironia ao grupo”. Consciente ou não, a provocação de Sinhô desencadeou, então, “a primeira polêmica musical da história do samba carioca”,¹⁰⁷ a qual será analisada em seguida, iniciada pelo tenente Hilario Jovino Ferreira, a quem se juntaram Donga e a parceria entre Pixinguinha e seu irmão China.¹⁰⁸

Para José Adriano Fenerick, *Quem são elles?* seria um questionamento sobre a autoria de *Pelo telefone*, que Donga registrou na Biblioteca Nacional sem o nome de Sinhô. “A letra do samba, entretanto”, afirma o autor, “não desenvolve a questão da autoria. Com imagens de um mundo rural e tradicional [...], Sinhô faz um samba codificado, mas com um endereço certo. Donga sabia a quem estava endereçada a pergunta/título”.¹⁰⁹

¹⁰⁴ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 131.

¹⁰⁵ VAGALUME, “Carnaval”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1918, p. 8.

¹⁰⁶ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 13.

¹⁰⁷ Cf. “Quem são eles? Está surgindo o vaidoso rei do samba”, In: “Sinhô”, *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 6 (1 disco sonoro). Os relatos de que o samba de Sinhô deflagra uma polêmica com Hilário Jovino, Donga e com a dupla Pixinguinha e China podem ser lidos, para além da obra citada, em: EFEGÊ, Jota. “‘Quem São Eles?’, um samba de duas letras e alguns equívocos”, In: _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 131-133; ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; MARIZ, Vasco. “Sinhô, o rei do samba”, In: _____. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 115-120.

¹⁰⁸ Cf. “Quem são eles? Está surgindo o vaidoso rei do samba”, In: “Sinhô”, *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 6 (1 disco sonoro). Os relatos de que o samba de Sinhô deflagra uma polêmica com Hilário Jovino, Donga e com a dupla Pixinguinha e China podem ser lidos, para além da obra citada, em: EFEGÊ, Jota. “‘Quem São Eles?’, um samba de duas letras e alguns equívocos”, In: _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 131-133; ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; MARIZ, Vasco. “Sinhô, o rei do samba”, In: _____. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 115-120.

¹⁰⁹ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 212.

De fato, os versos de *Quem são elles?*, compostos por expressões como “carreiro olha o boi / toma cuidado que o luar já se foi”,¹¹⁰ não fazem nenhuma referência explícita à autoria, nem a *Pelo telefone*. Ao que tudo indica, Sinhô substituiu o título original do samba para homenagear o grupo dos Fenianos. Sendo assim, mais importante é destacar, através dessa composição, o que parece ser uma postura de Sinhô com relação ao universo musical carioca. Segundo José Adriano Fenerick,

ao mesmo tempo em que iniciava sua polêmica com Donga e com o grupo de baianos que viviam no Rio de Janeiro, Sinhô começava a se afastar desse núcleo de sambistas, começava a se tornar independente e ter a possibilidade de visualizar um samba “diferente” daquele feito nas casas das tias baianas. Logo no início de *Quem são eles?*, Sinhô, bem ao seu estilo, já provocava dizendo que a “Bahia é uma boa terra/ ela lá e eu aqui”.¹¹¹

Estamos diante daquela disputa por identidades distintas entre dois grupos de sambistas presentes no Rio de Janeiro – cariocas e baianos. Mais precisamente, ante a um episódio daquele momento em que o samba passava de uma fase folclórica a outra popular. A configuração da própria polêmica, com os sambistas compondo músicas autorais, divulgando-as e/ou gravando-as em busca de algum reconhecimento atesta essa transformação.

Essa parece ser a principal motivação dos sambas compostos em resposta à *Quem são eles?*. O primeiro a reagir foi o Tenente Hilário Jovino Ferreira (1855-1933). Pernambucano de nascimento, ele ocupa um lugar de destaque na história do samba como o introdutor dos ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro. Logo que chegara à capital federal ligara-se a um rancho já existente, o *Dois de Ouro* e, mais tarde, fundaria o *Rei de Ouro*, o *Rosa Branca* e o *Botão de Rosa*. Na edição do *Diário Carioca* de 27 de fevereiro de 1930, Hilário afirmou ao jornalista Vagalume: “em 6 de janeiro de 1893, [...] lembrei-me da festa de Tres Reis magos que a Bahia comemorava naquele dia [...]. Eu propuz então a fundação de um rancho. Passando a ideia em julgado, ali mesmo eu dei o nome de ‘Rei de Ouro’!”.¹¹²

Conhecido como Lalau de Ouro, ogã do terreiro de Alabá, o mais importante da região da “Pequena África” no Rio de Janeiro, Hilário foi a principal “liderança negra” ao lado da Ciata entre o final do século XIX e início do XX. “Indivíduo famoso e prestigiado naquelas

¹¹⁰ *Quem são eles?* Samba de Sinhô. Intérprete: Bahiano, 1918 (Odeon, 121445). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1919, p. 10; ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, v. 1, p. 110.

¹¹¹ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 212.

¹¹² FERREIRA, Hilário Jovino. “A origem dos ranchos”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1930, p. 5.

ruas, hábil verzejador nas rodas do café das vizinhanças”, conhecido por comissários e delegados, foi uma figura ativa no estabelecimento de alianças com indivíduos de outras camadas sociais em troca de proteção contra as perseguições da polícia, num contexto de repressão das manifestações artísticas dos negros.¹¹³ Sua patente de tenente do exército certamente “facilitava a concessão de licenças para realização de festas e desfiles de seus grupos carnavalescos”, tanto que a ele se atribui o deslocamento do carnaval para a Cidade Nova, em torno da Praça Onze.¹¹⁴

Vagalume publicou o samba de Hilário em resposta a *Quem são elles?* na sua coluna dedicada à Festa da Penha no *Jornal do Brasil* de 16 de dezembro de 1918, quando a música fora cantada por um grupo no dia anterior. Intitulado *Não és tão falado assim* e dedicado ao Clube dos Democráticos, rival dos Fenianos, a letra dizia:

Toda a gente no “Castello”
Idolatra o Arlequim.
Poz “Borier” no chinello
E não és tão fallado assim...¹¹⁵

O jornalista retomaria a polêmica na edição do *Jornal do Brasil* de 8 de janeiro de 1919, referindo-se novamente ao samba de Hilário e anunciando outro: “logo que o maestro *Sinhô* poz na praça *A Bahia é boa terra*, o maestro *Donga*, cavou um outro samba: *Fica calmo que aparece...* dedicado ao Club dos Zuavos e ao *Vagalume...*”.¹¹⁶ A letra, que já tinha sido

¹¹³ CUNHA, Maria Clementina Pereira. ““Não me ponha no xadrez com esse malandrão”. Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX”. *Afro-Ásia*, 38 (2008), p. 189. Inúmeros são os relatos da repressão ao samba. Vagalume denunciou a intolerância policial na Festa da Penha na edição de 7 de outubro de 1918 do *Jornal do Brasil*. Saindo em defesa do “pobre trabalhador” que tinha o arraial da Penha como espaço recreativo, relatou: “De ha annos para cá a policia vem exercendo uma certa pressão sobre os grupos que percorrem o arraial cantando, tocando instrumentos vários, dansando e sambando [...]. Proibir os sambas é impedir que o povo se divirta livremente, que ao menos por algumas horas esqueça as agruras da vida e a opressão dos potentados. Que grande mal causará ao equilíbrio das nações que pobre trabalhador batuque ou sambe no arraial da Penha?” (VAGALUME, “Festa da Penha – Grupos e Sambas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1918, p. 8).

¹¹⁴ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 91; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983; CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974; LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.

¹¹⁵ VAGALUME, “Sambas e grupos”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1918, p. 4. “Castello” é a forma como era conhecida a sede dos Democráticos. Não há registro de gravação fonográfica dessa composição.

¹¹⁶ VAGALUME, “Sambas e sambistas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1919, p. 10. *Fica calmo que aparece*, samba de Ernesto dos Santos (Donga), 1919. Intérprete: Grupo do Pixinguinha (Odeon, 121.611).

publicada na matéria do dia 16 de dezembro de 1918, não faz, contudo, nenhuma menção direta ou indireta a Sinhô, abordando temas como amor e paixão.¹¹⁷

O samba de Hilário, pelo contrário, uma crônica sobre o cotidiano carnavalesco carioca, ataca, já no título, a fama de Sinhô, procurando desqualificá-lo como figura de destaque no cenário musical carioca. Também a menção ao “Castelo”, inúmeras vezes repetidas na composição, parece ser parte da resposta na medida em que se trata da forma como era chamada a sede dos Democráticos, a quem Hilário dedicou o samba, e que era o maior rival dos Fenianos, o clube a quem Sinhô homenageara com *Quem são elles?*.

Se a letra de *Não és tão falado assim* configurava-se como uma crítica à carreira de Sinhô, a música de maior sucesso dentre as compostas por ocasião da polêmica foi *Já te digo*, parceria de Pixinguinha com seu irmão China. Sucesso do carnaval de 1919, tratava-se de um ataque pontual e muito cruel:

Um sou eu
O outro eu não sei quem é
Ele sofreu
pra usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem é ele
Pois eu vos digo
Ele é um cabra muito feio
Que fala sem receio
E sem medo de perigo

Ele é alto, magro e feio
É desdentado
Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado
No Rio de Janeiro

No tempo em que tocava flauta
Que desespero
Hoje ele anda janota
À custa dos trouxas
Do Rio de Janeiro¹¹⁸

Segundo Edigar de Alencar, “o retrato físico era cruel, mas não falso”.¹¹⁹ Sinhô era “um mulato alto, magro, com um só dente no centro da gengiva de baixo”.¹²⁰ Além das

¹¹⁷ VAGALUME, “Sambas e grupos”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1918, p. 4.

¹¹⁸ *Já te digo*, samba carnavalesco de Pixinguinha e China. Intérprete: Baiano e coro, 1919 (Odeon 121.535); CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997, p. 43.

¹¹⁹ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 15.

¹²⁰ Cf. “Quem são eles? Está surgindo o vaidoso rei do samba”, In: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 6 (1 disco sonoro).

características físicas, Pixinguinha e China o acusavam de “falador”, característica que o fez envolver-se em tantas polêmicas, ridicularizavam sua pouca habilidade musical com a flauta, um dos instrumentos que ele teria abandonado ainda menino para se dedicar ao piano e ao violão,¹²¹ e debochavam de seu “janotismo”, uma das características de personalidade vaidosa. Conta seu biógrafo que “Sinhô [...] trajava com certo esmero e usava chapéu Randal (tipo gelot)”.¹²²

Como resposta à composição da parceria de Pixinguinha com seu irmão China, Sinhô teria lançado outro samba. O jornalista Vagalume assim se referiu na edição do *Jornal do Brasil* de 8 de janeiro de 1919: “Eis que o *Maestro Sinhô*, não querendo perder corrida de gansos, compoz um outro samba *Confessa meu bem!*... mas desta vez dedicado ao Club dos Democraticos e a ‘Republica dos Trouxas’”.¹²³ A letra criticava aqueles que o difamavam:

Confessa, confessa,
Meu bem
Confessa, confessa,
Meu bem
Fala, fala, fala,
Meu bem
Que eu não digo nada
A ninguem

Língua malvada e ferina,
Falar de nós, é tua sina,

Vou-me embora, vou-me embora,
Desse meio de tolice,
Estou cansado de viver,
De tanto disse me disse,

Ai, ô que gente danada,
Ai, não confesso nada...¹²⁴

Sobre a composição, o jornalista Vagalume afirmara na matéria citada: “*das muitas composições*, foi esta a mais infeliz: cair na noite de estréia desagradou no *Castello*, pois todos conheciam como autor d’*A Bahia é boa terra* dedicada aos Fenianos”. Sinhô havia dedicado *Confessa meu bem!*, seu mais recente sucesso carnavalesco ao Clube dos Democráticos, o maior

¹²¹ Cf.: CABRAL, Sérgio. Pixinguinha: vida e obra. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997; ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

¹²² ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 15.

¹²³ VAGALUME, “Sambas e sambistas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1919, p. 10.

¹²⁴ *Confessa, meu bem*, samba de Sinhô. Intérprete: Eduardo das Neves, 1919 (Casa Edison/Odeon, 121.528).

rival dos Fenianos, a quem ele tinha dedicado o samba *Quem São Eles?* no ano anterior. Frente a esta atitude, o comentário do jornalista é ilustrativo do papel de Sinhô naquele momento da história da música popular: “O homem virara casaca... E neste momento, creámos uma nova indústria: a dos sambas...”.¹²⁵

Em março de 1919, em entrevista a Vagalume publicada no *Jornal do Brasil*, Sinhô comentou seu grande sucesso daquele carnaval: “É voz geral que o ‘Confessa, meu bem...’ bateu o ‘record’ e ficou sendo o samba do ano [...]. Esse samba é irmão do ‘Quem são eles?’ que o povo melhor conhece e que corre mundo com o nome de crisma – ‘A Bahia é boa terra’”. Ao comentário do jornalista, de que ele estaria “radiante com o grande sucesso da suas musicas”, Sinhô respondeu defendendo-se das acusações que costumavam pesar sobre ele: “- Sim, bastante satisfeito e por isso mesmo tenho de afrontar meia dúzia de despeitados e invejosos. Mas commigo é tempo perdido, por que eu conheço bem o feitio dos meus detractores”.¹²⁶

No carnaval de 1920, Sinhô lançaria outro samba em resposta a *Já te digo*. Utilizando-se do mesmo tom de seus interlocutores, os versos de *O Pé de Anjo* ridicularizavam os enormes pés de China. É, contudo, na primeira estrofe que se revela o teor provocativo da canção. Bem a seu estilo, Sinhô ataca seus “adversários” para se defender das acusações de plágio:

Eu tenho uma tesourinha
Que corta ouro e marfim,
Guardo também pra cortar
Línguas que falam de mim

Ó pé de anjo, ó pé de anjo
És rezador, és rezador
Tem um pé tão grande
Que é capaz de pizar
Nosso Senhor, nosso Senhor¹²⁷

José Adriano Fenerick considera que *O Pé de Anjo* é mais uma das composições que estabelece “uma certa ruptura com o modelo tradicional de fazer samba”. Nela “Sinhô usava elementos melódicos de uma valsa francesa de grande sucesso na época [...], conhecida no Brasil como *Jenny*, de J. Dorin”. Assim, “os elementos rurais e ‘folclóricos’ utilizados pelos

¹²⁵ VAGALUME, “Sambas e sambistas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1919, p. 10.

¹²⁶ VAGALUME, “Os sambas deste anno”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de março de 1919, p. 10.

¹²⁷ *Pé de Anjo*, marcha carnavalesca de Sinhô. Intérprete: Banda do Bloco Fala meu louro, 1920 (Popular, 1000); ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, v. 1, p. 118.

baianos e descendentes que viviam no Rio de Janeiro, aos poucos, por meio de Sinhô, se transformavam em elementos urbanos, *atenados* com a música comercial de outros países”.¹²⁸

O Pé de Anjo estabelece ligação com outra polêmica que Sinhô se envolveu com o tenente Hilario Jovino. Por coincidência ou não, a canção foi gravada no mesmo disco de *Fala meu louro*, também conhecido como “Papagaio Louro”, um samba que fora denunciado como plágio. Em 27 de janeiro de 1920, o jornalista Vagalume estampou na sua coluna “Indiscrições” no *Jornal do Brasil*: “Os ‘sambestros’ estavam hontem ensarilhados. Descobriram um plagio do ‘Sinhô’. ‘Falla meu louro’, segundo diz o Hilario, é um dos mais audaciosos plágios de que há noticias na historia dos sambistas”.¹²⁹

Considerado o maior sucesso do carnaval de 1920, a letra do samba dizia:

A Bahia não dá mais coco
Para botar na tapioca
Para fazer um bom mingau
Para embrulhar o carioca

Papagaio louro
Do bico dourado
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado

Não tenhas medo
Côco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito¹³⁰

Edigar de Alencar, biógrafo de Sinhô, procura reduzir a gravidade da denúncia de plágio, afirmando que “a expressão talvez nem fosse do bom Hilário mas do jornalista ávido de escândalo. E nem a essa altura havia plenitude para se falar em “história dos sambistas”.¹³¹ Sua declaração vai ao encontro do relato de Jota Efegê, que, n’*O Jornal* de 3 de março de 1963, se referia a Vagalume como jornalista “sempre ávido de uma ‘fofoca’”.¹³²

¹²⁸ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 214-215.

¹²⁹ VAGALUME, “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1920, p. 9.

¹³⁰ *Fala meu louro*, samba de Sinhô. Acompanhamento: Banda do Bloco *Fala meu louro*, 1920 (Popular, 1001); ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, v. 1, p. 117.

¹³¹ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 58.

¹³² EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 45. A primeira edição de *Nosso Sinhô do samba* é de 1968, publicada, portanto, cinco anos depois da matéria de Jota Efegê n’*O Jornal*.

Segundo esse autor, “idealizado, a princípio, para estranhar apenas o silêncio de um papagaio de estimação que com ele vivia [...], o samba tomou novo rumo e tornou-se, depois, oportuna sátira política atribuída a Ruy Babosa”.¹³³ Essa é a versão defendida também pelo biógrafo de Sinhô e endossada em trabalhos acadêmicos nos quais é analisada a letra do samba. Na eleição presidencial de 1919, o então senador pelo estado da Bahia, fora também o candidato derrotado, com “menos da metade dos votos do vencedor, Eptácio Pessoa”.¹³⁴ Composto por várias expressões com sentido duplo, a menção a papagaio seria uma alusão aos prolixos discursos de Rui que, em função da derrota, andaria calado. Nesse sentido, a expressão “côco de respeito” poderia se referir tanto “ao habitual chapéu”¹³⁵ usado por ele, quanto a uma “gíria para cabeça, cérebro, referida à fama intelectual de Rui”.¹³⁶

Seja como for, o samba teria novamente ofendido o grupo dos baianos. E foi o Tenente Hilário Jovino quem reagiu, segundo relata a citada matéria de Vagalume no Jornal do Brasil. Além da acusação de plágio, que, no entanto, nunca se confirmara, Hilário teria afirmado se tratar a letra de “achincalhante da Bahia”,¹³⁷ já que mencionava as “coisas” daquela terra. *Fala meu louro* configurava, assim, nova provocação aos baianos porque os versos da primeira estrofe diziam, de forma indireta, que eles não davam mais samba.

Para José Adriano Fenerick, “numa demonstração manifesta da necessidade de romper definitivamente com o modo de fazer samba do grupo dos baianos”, Sinhô “toma partido pelos cariocas (que estariam sendo enganados pelos baianos), que não precisavam da retórica e outros engodos para se sobressaírem, pois já são bons desde o berço”.¹³⁸ Trata-se, portanto, daquela

¹³³ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, v. 2, p. 278.

¹³⁴ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. “*A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957”. São Paulo: Ed. 34, 1997.

¹³⁵ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 215.

¹³⁶ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 553. Sobre a oratória de Rui Barbosa, consultar: MAGALHÃES JR, R. *Rui: o homem e o mito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

¹³⁷ Cf.: ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 16.

¹³⁸ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 215. O verso “quem é bom já nasce feito”, que encerra a música, seria utilizado por Sinhô em outras canções como *Quando come se lambuza*, de 1923, e *Quem fala de mim tem paixão*, de 1928. Na primeira, o verso vem seguido de uma provocação – “Tu sabes, língua ferina”, em alusão àqueles que o difamavam de alguma maneira (ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 29).

busca pela “maternidade” do samba que iria configurar posteriormente, no plano político, a própria imagem da nação através de uma expressão cultural genuinamente carioca.

A acusação de que *Fala me louro* seria um plágio fora veiculada, conforme se viu, pelo jornalista Vagalume no *Jornal do Brasil*. Segundo ele afirmava, “o Hilario, que foi quem botou o “apito” na boca, vae lançar um desafio a todos os “sambistas”: fazer do momento um samba, sendo a letra diferente para todos. Ahi fica lançado o desafio”.¹³⁹ Nessa mesma matéria, ele afirmara que, para evidenciar a “queimação” de Sinhô, Hilário havia composto *Entregue o samba aos seus donos*, cuja letra dizia:

Entregue o samba aos seus donos,
É chegada a ocasião!...
Lá no Norte não fizemos
Do pandeiro profissão.
CORO
Falsos filhos da Bahia
Que nunca passaram lá
Que nunca comeram pimenta
Na muqueca e vatapá
Mandioca mais se presta
Muito mais que a tapioca
Na Bahia não têm mais coco?...
É plágio de um carioca!¹⁴⁰

A acusação de plágio vem deliberadamente, como se vê, nos dois versos finais do samba. Hilário defendia a Bahia e as “coisas” da terra negando a Sinhô uma identidade “baiana”. Ainda que nascido e criado na “Pequena África”, ele era um carioca e não um imigrante negro da região do Recôncavo baiano. Para Monica Velloso, “a baianidade do samba, enquanto gênero musical, é o que parece estar em pauta. Daí o ‘falso filho da Bahia’, cujo samba, consequentemente, aparece como falso”.¹⁴¹

É inegável a reivindicação da baianidade do samba na composição de Hilário. Contudo, para além da discussão acerca de uma suposta identidade “original” do samba, o que a polêmica evidencia é aquela passagem de uma vertente “folclórica” a outra “popular destacada anteriormente. Nos primeiros versos da composição, Hilário afirma que Sinhô deveria entregar “o samba aos seus donos”, os baianos, porque lá no “Norte”, como era chamada a região nordeste do país naquele momento, onde nasceu, não era comercializado – ou roubado no caso específico –, já que não faziam “do pandeiro profissão”. Ou seja, Hilário reivindica a baianidade

¹³⁹ VAGALUME, “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1920, p. 9.

¹⁴⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1920, p. 9. Não há registro de gravação fonográfica dessa composição.

¹⁴¹ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 37-38.

do samba como índice de originalidade, considerando-o gênero musical segundo aquela concepção folclórica, de produção anônima e coletiva, surgido nas rodas de caráter festivo nas casas das tias baianas.

Reforça esse argumento, afirma Monica Velloso,

o fato de o desafio ter sido composto no plural, revelando que o conflito não se restringia apenas a um mero confronto pessoal entre Hilário e Sinhô. [...] A questão envolve grupos partidários de Sinhô e Hilário. Tanto que a resposta ao desafio, lançado por Hilário, não se faz esperar.¹⁴²

Como se viu na matéria em que Vagalume dava voz à denúncia do plágio de Sinhô, Hilário intimara os sambistas a “fazer do momento um samba”.¹⁴³ Já no dia seguinte, na edição do *Jornal do Brasil* de 28 de janeiro, o mesmo jornalista noticiava: “Os ‘coelhos’ estão dando na horta do ‘Sambestro Sinhô’. Depois do cartel de desafio do Hilário, surge Pedro Paulo com este sambinha: *Olé*”.¹⁴⁴

“Renomado autor de um punhado de ranchos carnavalescos [...], acostumado a escrever letras alegóricas, pomposas”, Pedro Paulo, afirma Jota Efegê, reforçava a acusação de “falsidade” atribuída a Sinhô por Hilário.¹⁴⁵ Vagalume divulgou o samba, cujos versos diziam:

I
Todo o mundo faz um
Samba
Eu também quero fazer
Mas dizer que é da Bahia
Olé
Não pode ser

II
A Bahia é boa terra
Já não dá mais côco
Não
Quem quiser inda saber
Erra,
Olé
É toleirão

III
Pelo succo tudo passa
Basta falar em Yáyá
Mas um sambinha
Sem graça

¹⁴² VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 37-38.

¹⁴³ VAGALUME, “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1920, p. 9.

¹⁴⁴ VAGALUME, “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1920, p. 8.

¹⁴⁵ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 46.

Olé
Não vem de lá¹⁴⁶

Os versos de *Olé* trazem referências que retomam dois sambas de Sinhô. De *Quem são eles?*, utiliza-se do verso “A Bahia é boa terra” e do termo “Yayá”. De *Fala meu louro*, faz menção à ideia de que “A Bahia não dá mais coco”. Para Pedro Paulo, Sinhô estaria equivocado. Reivindicando a “baianidade” ao samba, considera tolice achar que “um sambinha sem graça” poderia ter vindo da Bahia pela simples utilização de termos da cultura dos baianos. Ele reforça, portanto, a acusação feita por Hilário de que Sinhô, um carioca, era um “falso filho da Bahia”.

Segundo Jota Efegê, “tendo já agora que refutar as imputações de plagiário e revidar com música e versos, como era de praxe nas polêmicas entre sambistas, o achincalhe de dois famosos rivais, José Barbosa da Silva não veio à liça, ‘se mancou’”.¹⁴⁷ Contudo, no dia seguinte, Vagalume publicou a letra de um samba em defesa de Sinhô. Segundo o jornalista, tratava-se de mais uma música composta em função da provocação de Hilario a que os sambistas fizessem um samba daquele momento em que denunciou o plágio de *Fala meu louro*. Dizia ele nas páginas do *Jornal do Brasil* de 29 de janeiro:

O “sambestro” Tenente Hilario Jovino Ferreira, bahiano legítimo, da gemma, nascido, creado e vacinado na Cidade Alta da Bahia de S. Salvador (terra de Yoyó Seabra e Yoyó Ruy Barbosa), deu o brado de alarma contra o seu colega “Sinhô”.
Secundo-o o Pedro Paulo (é feio p’ra burro, mas é bonito quando escreve marchas e sambas).
[...]
Eis a razão porque o Sr. Romualdo dos Santos fundou o “Bloco Quem Quer Se Fazer Não Póde...” – só para cantar o seguinte samba:
[...]
No samba só conhecemos é
O Sinhô das creaturas
Não ha um samba delle
Que não se escute em todas as ruas.
[...]
Não precisa das batalhas
Nem brinde p’ra se cantar
Elle é mesmo o Rei dos Sambas
Acclamado do lugar.”¹⁴⁸

Romualdo dos Santos, o aclamado pianista conhecido como Nonô, saía, portanto, em defesa de Sinhô, saudando seu prestígio e sua majestade. A polêmica analisada aqui revela, assim, o debate musical entre dois grupos de sambistas do Rio de Janeiro, os baianos e os cariocas, a partir de provocações e supostos plágios de Sinhô. Nessas disputas, as letras de

¹⁴⁶ VAGALUME, “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1920, p. 8.

¹⁴⁷ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 46.

¹⁴⁸ VAGALUME, “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1920, p. 15.

sambas evidenciam aquela passagem do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular”, na qual o compositor surge elaborando canções autorais em busca de fama, reconhecimento e, se possível, algum rendimento que a música pudesse oferecer no ainda incipiente mercado fonográfico através da recolha de direitos autorais.

Embora a noção de autoria fosse ainda pouco clara nesse momento de transição, a edição da *Nova História da Música Popular Brasileira* dedicada a Sinhô estampa um recibo, assinado por ele, no qual se lê: “recebi dos Snrs. Viuva Guerreiro & Cia. a importancia supra de dois contos, cento e oitenta e três mil, duzentos e cinquenta reis, referente ás músicas de minha autoria e em consignação na casa dos ditos senhores, vendidas até 31 de Maio de 1922”, data em que firmou o documento.¹⁴⁹

Sinhô voltaria a se envolver em uma polêmica musical, desta vez com Cícero de Almeida, o “bahiano”, entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927. Com composições publicadas no jornal *Correio da Manhã*, a disputa reforça os elementos já analisados até aqui e acrescenta outros, sobretudo no que diz respeito à reivindicação da “maternidade” do samba e do estabelecimento das características que buscavam estabelecer critérios de autenticidade ao gênero.

1.1.2. *Cum o fio da Bahia*: a polêmica com Cícero de Almeida, o “Baiano”¹⁵⁰

Em 5 de dezembro de 1926, o jornal *Correio da Manhã* estampou o samba *La Vae Madeira*, letra e música de Sinhô, acompanhada de uma partitura, na qual se lê, no canto

¹⁴⁹ *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 10 (1 disco sonoro). A questão da noção de autoria e de direitos autorais será explorada em seguida, quando for analisada a polêmica de Sinhô com Heitor dos Prazeres e também no capítulo 3.

¹⁵⁰ As canções que compõem a polêmica de Sinhô com Cícero de Almeida foram definidas através de levantamento das edições do *Correio da Manhã* publicadas entre novembro de 1926 e fevereiro de 1927, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>). As datas de gravação, quando foi o caso, foram consultadas no acervo sonoro digital do Instituto Moreira Salles (<http://www.acervo.ims.com.br/>) e da Biblioteca Nacional (http://acervo.bn.br/sophia_web/) e na obra: SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, 5 v.

superior esquerdo, “Pontiado de viola, andamento ajongado”, e de uma fotografia do compositor com a legenda “o popular rei do samba”. Os primeiros versos da canção dizem:

É ligeiro um carioca
Quando sabe pontiar
Do seu pinho, faz viola
E decide sem parar
[...]
No samba ou desafio
Embolada ou batucada
Na mandinga e no coco
Vae da noite á madrugada
[...]
No cateretê falado
E no jongo disputado
Dentro do Brasil
Carioca é o primeiro
[...]
No sanatório, sou devéras
Um amigo consagrado
O meu mestre é, “*Alsumano*”
Carioca respeitado.¹⁵¹

Tratam-se os versos de um elogio aos cariocas, cuja destreza com diferentes ritmos brasileiros – o desafio, a embolada, o batuque, a mandinga, o coco, o cateretê, o jongo, e o próprio samba, os colocariam, numa espécie de ranking qualitativo dos músicos, como os primeiros do país.¹⁵² Na última estrofe citada, a exaltação dos cariocas é reforçada pela

¹⁵¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1926, p. 12. Conforme Maria Clementina Pereira Cunha, “as letras de canções [...] eram encaminhadas diretamente pelos compositores e seus editores aos jornais”. Segundo afirma, “há muitos relatos jornalistas que se referem a “telefonemas” de Sinhô, empenhado na divulgação de suas composições carnavalescas” (CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 582, em nota). *La Vae Madeira* foi gravada em 1929 com o título de “Cais Dourado” e classificada como cateretê (*Cais dourado*, cateretê de Sinhô. Intérprete: Breno Ferreira, 1929 (Odeon, 33211).

¹⁵² Praticado em todo o Brasil, mas mais frequente no nordeste, o desafio, “embora apareça em algumas danças cantadas, na sua mais rica manifestação [...], é um gênero poético-musical puro, independente de coreografia. Consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantadores medem os seus talentos de improvisação. Um dos cantadores inicia a provocação, a que o outro deve responder com presteza dentro das perguntas feitas ou do assunto proposto. O torneio dura até que um dos contendores não consegue responder ou se declara vencido” (ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950, p. 255). A embolada é “originária do Nordeste brasileiro, onde é frequente na zona litorânea e mais rara na sertaneja”. Entre suas características, destacam-se a “melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é frequentemente cheio de aliterações e onomatopéias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta”. Para Oneyda Alvarenga a embolada “é mais um processo poético-musical, do que uma forma ou um gênero particular. Como processo, frequenta várias danças, sendo comum nos Côcos” (*Ibidem*, p. 278). O Batuque, um dos gêneros que se encontra na origem do samba, conforme já se demonstrou na introdução deste trabalho, possui referências que remetem ao século XVIII, com origem em Angola ou Congo. “No seu tipo mais generalizado, consta de uma roda da qual fazem parte, além de dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em maneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos

referência ao “mestre” e “amigo” “*Alsumano/ carioca respeitável*”. Henrique Assumano Mina do Brasil, ou Pai Assumano, era um alufá, pai-de-santo respeitado, morador da região da “Pequena África”, a quem Sinhô “submetia previamente seus sambas e marchas, como se dele procurasse uma benção para o sucesso”.¹⁵³

Embora considere Assumano um “carioca respeitável”, o misticismo que configura sua relação com a figura de um pai-de-santo revela seu interesse pela cultura dos negros baianos, nesse caso específico, o candomblé. Na estrofe seguinte, Sinhô assume aquilo que até então vinha somente implícito nos versos da canção:

figurantes da roda que escolhem para substituí-los” (*Ibidem*, p. 130). Mandinga tanto pode significar “bruxaria; feitiço, talismã”, como pode definir uma “qualidade de jogo de capoeira” (LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. p. 414). O coco é um “gênero de dança e canção da tradição afro-nordestina. É dançada em roda de homens e mulheres, tendo no centro um solista, e cantada sob a forma de interpelação e resposta, frequentemente com solos no estilo da embolada. A roda gira da direita para a esquerda, e os dançarinos marcam com uma pisada forte de ambos os pés a sílaba tônica do final do verso, enquanto balançam o corpo para um lado e para o outro. No centro da roda, os solistas, em geral casais, trocam umbigadas. Quase sempre acompanhada por pandeiro e ganzá” (*Ibidem*, p. 195). O cateretê é uma das danças mais espalhadas pelo país. “Se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres de outro, ou por homens apenas. O acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas. Os violeiros, os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia. Durante o canto dos violeiros, entoado em terças, os dançadores apenas meneiam o corpo, sem sair do lugar. A figuração se desenvolve só com o acompanhamento das violas, sem canto, e apresenta os seguintes elementos constantes: sapateados e palmas após cada fase do canto; troca de lugares que os figurantes fazem com os seus vis-à-vis; passeio em círculo que os violeiros fazem seguidos por todos os dançadores ou sozinhos, ou formação de uma grande roda. A esses elementos se juntam os saltos e as voltas sobre si mesmos executados pelos dançadores” (ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950, p. 185). O “jongo do sudeste”, intitulado Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) em 2005, “é conhecido pelo menos nos estados do Rio, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais”. Com poucas referências “apenas se pode saber que o Jongo é uma dança negra violenta, acompanhada por instrumentos de percussão, especialmente tambores de vários nomes”. Oneyda Alvarenga o classifica entre as “danças do tipo batuque ou samba” e, segundo havia relatado Mario de Andrade, “as melodias do jongo, do samba paulista [...] e dos ‘Côcos nordestinos elaborados’ se confundem pela sua estrutura poético-musical” (*Ibidem*, p. 142). De acordo com Hebe Mattos e Martha Abreu, “*batuque* foi o termo genérico que a maioria dos viajantes utilizou para reunião de ‘pretos’”. Contudo, “os relatos de alguns viajantes sobre os batuques impressionam por suas descrições de traços que hoje podem ser identificados como de jongos ou caxambus. Rugendas, por exemplo, desenhista de uma expedição científica da década de 1820, assistiu a um batuque, em uma área rural próxima à cidade do Rio de Janeiro: ele menciona a batida cadenciada das mãos, o movimento expressivo dos corpos, a direção de um figurante, o dançarino no centro de um círculo, onde os outros repetiam o refrão” (MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. “Jongo, registros de uma história”, In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memórias do jongo: as gravações de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007, p. 73-75).

¹⁵³ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 76. O depoimento que Heitor dos Prazeres prestou ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1966, no qual ele constrói uma espécie genealógica do samba, é muito ilustrativo do lugar que Sinhô procurava ocupar na história da música popular ao reivindicar não só o conhecimento das culturas musical e religiosa dos baianos da “Pequena África”, mas de outros gêneros musicais do país. Segundo Heitor dos Prazeres, “o samba em si vem do africano, vem do candomblé [...], veio da macumba [...]. Antes do samba veio o cateretê [...], o jongo [...] uma dança recreativa [...]. Primeiro veio o candomblé, depois do candomblé veio o cateretê [...]. Daí então o samba já vem se aproximando” (PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos)).

Se consagro a Bahia
É porque eu neto sô
O meu nome tão falado
Quem me deu foi meu avô.¹⁵⁴

Ao mesmo tempo em que procurava conformar uma identidade carioca no âmbito da música, Sinhô não só manifestava interesse “pelos costumes da Bahia e credices dos seus negros”,¹⁵⁵ como se colocava como um descendente, neto de um baiano. Tudo o que dizem os versos da canção até aqui já serviria de motivação à resposta que Cícero de Almeida publicou no mesmo jornal dias depois. Contudo, Sinhô ainda lançaria uma provocação na última estrofe:

Com Catullo e Pernambuco
Eu me bato em desafio;
Se souberem o que eu sei
Um por um boto em brio¹⁵⁶

Sinhô desafiava, muito provavelmente em ambos os sentidos da expressão, ou seja, como confronto e como provocação na forma poético-musical, os dois músicos sertanejos de maior influência no cenário musical do Rio de Janeiro na época. “Catullo” é Catulo da Paixão Cearense e “Pernambúco”, Joao Teixeira Guimarães. A se basear pelo relato de Manuel Bandeira, parece mesmo que Sinhô tinha ciúmes da fama dos dois, sobretudo do primeiro. Relembremos o trecho da crônica que o poeta escreveu para o *Diário Nacional*, contando da ocasião em que o conheceu na igreja dos pretos do Rosário, durante o velório de José do Patrocínio Filho: “Sinhô tinha passado o dia ali, [...] contava aventuras comuns, espinafrava tudo quanto era musico e poeta, estava dando naquela época com o Vila e o Catulo, poeta pra ele era ele, musico era ele”.¹⁵⁷

Sinhô atacava Catulo e Pernambuco porque sabia do papel de destaque que ocupavam como os responsáveis por introduzir na música local os temas sertanejos que acabaram por substituir as modinhas nos salões da elite carioca.¹⁵⁸ Suas obras eram importantes a ponto de se dizer que os versos do refrão de uma canção de Catulo teriam sido aproveitados no famoso *Pelo telefone*. Antes, contudo, de abordarmos essas questões que envolvem a figura de Sinhô, vejamos a resposta de Cícero de Almeida, o Baiano, a *La Vae Madeira*.

¹⁵⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1926, p. 12.

¹⁵⁵ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 27.

¹⁵⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1926, p. 12.

¹⁵⁷ BANDEIRA, Manuel. “O enterro de Sinhô”, In: _____. *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p. 108.

¹⁵⁸ Cf.: ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

Em 12 de dezembro de 1926, o *Correio da Manhã* publicou a canção *Conselhos de amigo*, letra que vinha assinada por Cícero Almeida e era dedicada, logo abaixo do título, “Ao Sinhô”:

*Já qui intraste im dizafio
Cum os cantadô do lugá
Preciza tomá cuidado
Prá móde não se intrascá
Quem piza na terra aéia
Piza no chão divagá
Já qui vóçê tá na sua
É mió quéto ficá.*

*Tome bem os meus conscio
Dêxe de dizê tulice
Você já tá home véio
Dêxe de tagarélice
Váe rezá im teu ruzáro
Dêxe de disse me disse.*

*José Barbóza da Sirva
Cabôco de opinião
Vóçê póde sabê tudo
Menos o qui é do sertão
Me discurpe camarada
Não zangue cumigo não.
[...]
Cúm, Catullo e Pernambuco
É bom tú não ti métê
[...]
E cum Benoni¹⁵⁹ e Bahiano
Tú só pódes é pérdê
Qui esses na canturia
Púr gosto póde se vê
Toma juízo “Sinhô”,
E vaes aprendê a lê
Inda istaes muito atrazado
Na carta do A. B. C.¹⁶⁰*

O *Conselho* de Cícero de Almeida sugeria que Sinhô não falasse daquilo que não conhecia: “*Vóçê póde sabê tudo/ Menos o qui é do sertão*”. Os temas e ritmos sertanejos foram muito explorados por Sinhô em suas composições. Em *La Vae Madeira*, que deflagra a polêmica com Baiano, demonstrou-se que ele elencava uma série de ritmos sertanejos – embolada, coco, jongo, cateretê, dominados com maestria pelos cariocas. Parece ser essa a motivação de Cícero de Almeida em escrever os versos de sua composição, e das outras que

¹⁵⁹ Manoel Benoni Limeira, poeta sertanejo.

¹⁶⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1926, p. 12. A letra é datada de 10 de novembro de 1926.

publicou em resposta a Sinhô por ocasião desta polêmica, grafados segundo a linguagem falada pelos sertanejos e em estilo de desafio.

Segundo ele, Sinhô estava “pisando em terra alheia”, desafiando os “*cantadô do lugá*”. Ele reivindica, nesses termos, um lugar como detentor das tradições musicais da “Pequena África”. Não por acaso, seu apelido é “Baiano”. Já se disse aqui que, embora exaltasse os cariocas, Sinhô nutria interesse pelas “coisas da Bahia”, como fica evidente na referência que faz ao “Pai Assumano” na letra de *La Vae Madeira*. Contudo o *Conselho* de Cícero de Almeida se refere aos motivos do sertão.

Observando a produção musical de Sinhô reunida por seu biógrafo, constata-se que um grande número de canções aborda esses temas.¹⁶¹ Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, “uma boa parte das composições que assinou e publicou fala de um sertão que ele jamais conheceu”. Essa escolha, que pretendia evitar sua “associação com suas origens raciais [...], respondia igualmente a um forte impulso estético e político do período”.¹⁶² Tratam-se dos temas sertanejos tomados do folclore rural, cujo maior expoente era Catulo da Paixão Cearense. Daí que Cícero de Almeida, colocando-se ao lado dele e de outros nomes ligados a essa temática, aconselhe Sinhô:

Cúm, Catullo e Pernambúco
É bom tú não ti métê
[...]
E cum Benoni e Bahiano
Tú só pódés é pérdê¹⁶³

A importância de Catulo e Pernambuco é confirmada por Almirante. Segundo ele, a amizade entre os dois “resultou na criação da primeira canção sertaneja, de sentido folclórico”, a famosa toada “Cabôca do Caxangá”, inspirada no “Côco das Emboladas” que Pernambuco havia apresentado a Catulo quando se conheceram.¹⁶⁴ Juntamente com o coco *Luar do Sertão*,

¹⁶¹ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁶² CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 561.

¹⁶³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1926, p. 12. A letra é datada de 10 de novembro de 1926. Manoel Benoni Limeira, poeta sertanejo.

¹⁶⁴ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 12. Segundo Oneyda Alvarenga a “Toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações. O que se poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos – amorosos, líricos, cômicos – e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão” (ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950, p. 276).

atribuída a Catulo, essas cantigas embalavam o cenário musical carioca por volta de 1914, motivando a criação de grupos regionalistas como o “Grupo do Caxangá”, liderado por João Pernambuco, que se apresentava com trajes típicos da então região norte e era formado por Donga, Pixinguinha, Caninha e outros músicos ligados à “Pequena África”.¹⁶⁵

Além das viagens do “Grupo do Caxangá” para se apresentar em outros estados do país, as trajetórias artísticas de Catulo e Pernambuco, circulando por diferentes espaços da sociedade carioca, demonstram o crescente interesse pelos ritmos do sertão. Antes de se tornar um “cantor sertanejo”, contudo, afirma Hermano Vianna, Catulo da Paixão Cearense, maranhense que cresceu no Ceará e mudou-se para o Rio aos 17 anos, alternava suas atividades como estivador com as apresentações de modinhas em saraus realizados em residências de representantes da elite carioca; casas essas frequentadas por artistas, intelectuais e políticos como Silvio Romero, Rui Barbosa e Raul Villa-Lobos, pai do futuro maestro Heitor Villa-Lobos. Desde que se consagrou numa apresentação no salão de Mello de Moraes Filho em 1906, Catulo tornara-se figura de destaque na sociedade carioca.¹⁶⁶

Para José Ramos Tinhorão o público dos salões começou a cultivar, desde a primeira década do século XX, o que chama de “gosto pelo *exótico nacional*, [...] numa atitude que punha em moda o folclórico”. Daí em diante, a popularidade de Catulo o levava a “apresentar-se para nada menos de quatro presidentes da República: Nilo Peçanha (1909-1910), Hermes da Fonseca (1910-1914), Epitácio Pessoa (1919-1922) e Artur Bernardes (1922-1926)”.¹⁶⁷

Catulo e Pernambuco também circulavam nos espaços da música erudita. Em carta que escreveu a Almirante em 1947, Heitor Villa-Lobos comenta que conviveu com Catulo por mais de 30 anos. O maestro conta que os dois se encontravam sempre que ele retornava de suas viagens ao interior do país. Numa dessas oportunidades, Catulo teria lhe mostrado *Luar do Sertão* e *Cabocla do Caxangá*, atribuindo autoria a João Pernambuco, em quem reconheceu “real valor de original e característico compositor sertanejo”.¹⁶⁸

¹⁶⁵ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 14.

¹⁶⁶ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 46.

¹⁶⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro S/A, [S.I.], p. 33.

¹⁶⁸ Cf.: ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 14

José Miguel Wisnik, por sua vez, destaca o sucesso que obteve Catulo numa apresentação na Escola Nacional de Música em 1908. Segundo o autor, tratava-se de um

poetastro modinheiro, trovador semiparnasiano que infundia cadências plangentes e nostálgicas (sempre nos motivos da dor e do luar) aos movimentos ritmados da música instrumental [...], jactando-se de ser o Rei dos Cantadores e o introdutor do violão e da modinha no concerto clássico (no monumental *choro* nº 10 para orquestra e coro misto [...], Villa-Lobos utilizou com grande relevo o “Rasga-corção, canção com letra de Catulo sobre adaptação do xote *Iara*, de Anacleto Medeiros).¹⁶⁹

Com relação a João Pernambuco, “violinista que tocava nos choros junto com Villa-Lobos”, afirma Wisnik, “aprendera violão com cantadores e violeiros [sertanejos], operário no Rio e depois funcionário público, [...] deu recital na Cultura Artística de São Paulo, em 1915”.¹⁷⁰ Juntamente com Catulo, suas atuações no cenário musical carioca modificariam para sempre a história do samba se considerarmos sua influência na criação de *Pelo telefone*.

Entre as canções sertanejas de sucesso atribuídas a Catulo, destaca-se a *Rolinha*, ou *Rolinha do Sertão* ou *Assim que é...* Em 30 de abril de 1916, conta Almirante, a música acompanhou a

peça de costumes sertanejos “O Marroeiro”, original de Catulo da Paixão Cearense e Ignácio Raposo, com música do maestro Paulino Sacramento, com o estribilho de maior sucesso:

Olha a rolinha
Sindô, sindô
Mimosa flor
Sindô, sindô
Preso do laço
Sindô, sindô
*Do seu amô.*¹⁷¹

São justamente esses os versos aproveitados numa das estrofes de *Pelo telefone*, conhecido como o primeiro samba de sucesso gravado em disco com essa denominação e registrado no Departamento de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional. A partitura manuscrita, datada de 1º de novembro de 1916, é assinada por Donga e a música denominada

¹⁶⁹ WISNIK, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música* (O nacional e o popular na cultura brasileira). São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 157-158.

¹⁷⁰ WISNIK, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música* (O nacional e o popular na cultura brasileira). São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 157-158.

¹⁷¹ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 16.

de samba carnavalesco.¹⁷² Embora não seja o caso, aqui, discutir em profundidade a polêmica em torno de *Pelo telefone*, já muito dissecada pela historiografia, a canção adquire importância a este trabalho na medida em que se configura como uma das marcas pioneiras daquela passagem do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular” e porque sua autoria é atribuída, em diversos relatos e matérias na imprensa, a Sinhô, cujo nome Donga não mencionou no registro.

A própria história de *Pelo telefone* explica sua posição. Uma das versões que circulava nos meios sambistas, impressa no Instituto de Artes Gráficas, dizia:

O chefe da polícia
Pelo telefone
Mandou avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar...
[...]
Chefe Aureliano,
 Sinhô, sinhô,
É bom menino,
 Sinhô, sinhô,
Faz o convite,
 Sinhô, sinhô,
Pra se jogar,
 Sinhô, Sinhô,
[...]¹⁷³

Trata-se a letra de uma crítica ao então Chefe de Polícia do Distrito Federal, Aureliano Leal, que, pelo telefone, em outubro de 1916, teria ordenado ao delegado Belisário Távora a apreensão dos objetos de jogatina popularizada no centro da capital. Ante a perseguição, um “grupo de jornalistas de *A Noite* [...] instalam no dia 3 de maio daquele ano uma roleta de papelão em pleno dia no largo da Carioca, fazendo-se passar por banqueiros e jogadores”.¹⁷⁴

¹⁷² De acordo com informações da Biblioteca Nacional, “em 6 novembro de 1916, Ernesto dos Santos, o Donga, entrega uma petição de registro para o samba carnavalesco *Pelo telephone*, no Departamento de Direitos Autorais, da Biblioteca Nacional. A partitura manuscrita para piano, feita por Pixinguinha estava dedicada a dois foliões, os carnavalescos Peru, Mauro de Almeida e Morcego, Norberto Amaral. Em 16 de novembro de 1916, Donga anexou à petição um atestado que afirmava ter sido o samba *Pelo telephone* executado pela primeira vez em 25 de outubro de 1916 no Cine-Teatro Velho. O registro da obra foi efetuado pela Biblioteca Nacional em 27 de novembro de 1916, com o número 3.295” (*O samba completa 100 anos*. 16 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/02/samba-completa-cem-anos>. Acesso em: 06 jun. 2018).

¹⁷³ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 18; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 78.

¹⁷⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 76; ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.

Entretanto, afirma Roberto Moura, “nem nas primeiras gravações [...], nem mesmo na partitura [registrada na Biblioteca Nacional] aparece a letra que ridiculariza a polícia”. Para escapar da censura, afirma o autor, “malandramente, Donga registrou e depois fez gravar uma versão dirigida ao ‘Chefe da Folia’”.¹⁷⁵ A letra gravada pela Odeon e interpretada por Baiano, diz:

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda avisar,
Que com alegria,
Não se questione,
Para se brincar
[...]
Ai, ai, rolinha
Sinhô, Sinhô,
Se embaraçou
Sinhô, sinhô
[...]¹⁷⁶

Segundo Almirante, inspirada nos versos da *Rolinha* de Catulo, *Pelo telefone* teria surgido, primeiro, como partido-alto na casa da “tia Ciata”, composto em parceria entre ela e João da Mata, mestre Germano, Hilário Jovino, Sinhô e Donga, com letra de Mauro de Almeida.¹⁷⁷ É essa também a versão publicada por Vagalume na edição do *Jornal do Brasil* de 4 de fevereiro de 1917:

Do Gremio Falla Gente recebemos a seguinte nota:
“Será cantado no domingo, na Avenida Rio Branco, o verdadeiro tango “Pelo Telephone”, dos inspirados carnavalescos o imortal João da Mata, o mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciatta e o inesquecível bom Hilário: arranjo exclusivamente do bom e querido pianista J. Silva (“Sinhô”), dedicado ao sempre lembrado amigo Mauro, “reporter” da “Rua”, em 6 de Agosto de 1916, dando ele o nome de (“rouceiro”).¹⁷⁸

Na nota publicada nessa matéria, o *Grêmio* enviara, contudo, outra versão, na qual alguém é acusado de ter tomado uma música como sua. Nessa paródia, a autoria de *Pelo telefone* é atribuída à Ciata, Hilário e Sinhô, alguns dos nomes, portanto, listados por Almirante em suas memórias. Dizia a letra em questão:

Pelo telefone a minha boa

¹⁷⁵ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 78-79.

¹⁷⁶ *Pelo telefone*, samba Intérprete: Banda Odeon, 1917 (Odeon, 121313 e 121314); *Pelo telefone*, samba. Intérprete: Baiano, 1917 (Odeon, 121322); ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 18; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 79.

¹⁷⁷ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.

¹⁷⁸ VAGALUME, “Carnaval”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1917, p. 17.

[gente
Mandou-me avisar!...
Que o meu bom arranjo era
[oferecido
Para se cantar!...

Ai! Ai! Ai!... leve a mão
Á consciência!...
Meu bem,
Ai! Ai! Ai!... porque
Tanta presença!...
Meu bem!...

O que cara dura de dizer nas
[rodas
Que este arranjo é teu?...
É do bom Hilário e da velha
[Ciatta
Que o Sinhô escreveu!...

Tomara que tu apanhes
Para não tornar a fazer isso
Escrever o que é de outros,
Sem olhar o compromisso¹⁷⁹

Por todas as suas características e condicionantes de produção, *Pelo telefone*, afirma Roberto Moura,

teria o carisma de ser uma coisa nova, criado inicialmente numa roda de partideiros sem preocupações autorais, e depois recriado usando elementos musicais de diversas origens, e inserido como produto no mercado aberto pela indústria de diversões. Vinculado a mundos diversos, à casa da Tia Ciata e à Casas Edison, às rodas de partideiros e ao registro de partituras da Biblioteca Nacional. Além de elementos de partido-alto, *Pelo telefone* incorporava o refrão de uma canção folclórica [...]. Rolinha fazia parte da burlata de ambientação sertaneja.¹⁸⁰

Tanto na primeira versão censurada, aquela que fazia menção explícita ao “chefe da polícia”, quanto na registrada e gravada em disco, o refrão da cantiga sertaneja *Rolinha* foi aproveitado. A partir dessa configuração poética, das particularidades de sua produção coletiva por partideiros da casa da “Tia Ciata”, da polêmica em torno da autoria e da menção, no título, a um dos aparelhos símbolos da modernidade da cidade do Rio de Janeiro da época, pode-se afirmar que *Pelo telefone*, reunindo temas regionais e urbanos, é uma das principais marcas da passagem do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular”. Reforça ainda seu importante papel nesse processo de transformação, a alteração melódica introduzida pelo ritmo característico do maxixe, em substituição ao partido-alto.

¹⁷⁹ VAGALUME, “Carnaval”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1917, p. 17.

¹⁸⁰ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 80.

Contudo, conforme já se destacou, não havia, à época, um entendimento rítmico preciso para a definição de samba. Na revisão bibliográfica apresentada por Carlos Sandroni sobre essa questão, ele afirma que o fato de *Pelo telefone* ter sido registrado e gravado com a denominação de samba, causou confusão no entendimento que se tinha até então, quando o termo era utilizado como sinônimo de tango e maxixe. Nesse sentido, o relato de Jorge Caldeira é bastante ilustrativo:

Mauro de Almeida”, autor oficial da letra, referia-se à sua criação como um “tango-samba”. Já o autor da melodia, Donga, falava num “samba-amaxixado”. Sinhô, que disputou a autoria da música, dizia tratar-se de um “tango”. Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba, definia um “maxixe”. Almirante, compositor e estudioso do assunto, usava a palavra “samba”.¹⁸¹

Segundo Sandroni, “a opinião dominante na crítica brasileira” defende que a designação dada a *Pelo telefone* “é imprópria até o final dos anos 1920: só a partir de então o samba é samba”. Esse é o núcleo de sua tese, que defende o surgimento, a partir de 1927, de um “estilo novo” denominado de “paradigma do Estácio” e que se consagraria como o samba carioca moderno.¹⁸²

Seja como for, Sinhô figura em muitos relatos e notícias na imprensa como um dos autores de *Pelo telefone*. Embora seu nome não conste no registro da Biblioteca Nacional, nem nas versões gravadas em disco, ele ainda seria lembrado, por muitos anos, como autor do samba. Na edição de 4 de março de 1919, o *Correio da Manhã* publicou a matéria *As canções carnavalescas – Sinhô, o rei dos compositores populares*, na qual afirmava:

As suas canções, sertanejas ou carnavalescas, revelam um músico-poeta, espontâneo, como esses muitos que comumente encontramos nos nossos sertões. O autor da *Bahia é boa terra*”, de *Pelo telefone*, *Deixa deste costume*, *Casinha de sapê* e *Confessa meu bem*, já está consagrado o rei dos compositores populares.¹⁸³

Além de atribuir-lhe a autoria de *Pelo telefone*, a matéria o descreve como um “músico-poeta”, compositor de canções “sertanejas ou carnavalescas”, a semelhança dos encontrados no sertão. Sinhô pode ser localizado, assim, naquela passagem do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular”, na medida em que reivindica, ao mesmo tempo, os temas sertanejos e de inspiração africana cultivados pelos sambistas negros da “Pequena África”, a temática urbana

¹⁸¹ CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 12.

¹⁸² SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 134.

¹⁸³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1919, p. 1.

ligada à modernização das cidades e a questão da autoria fortemente vinculada ao mercado fonográfico.

Voltando à polêmica com Baiano, Sinhô daria sequência à contenda com a publicação de *O Intrujão*, dedicada “Ao Cicero Almeida” na edição de *Correio da Manhã* de 19 de dezembro de 1926:

Não sejas intrumetido
Aonde não és chamado
Tristonho cabra esquecido
Poéta desnaturado
[...]
Por seres tão intrujão
Viludo foram chamar
Recordo-me bem a impressão
Luiz Viludo até te matar
Presente estavam os amigos
Henrique, Ary, Juvenal,
Eloy Canhoto dos Trigos
Rogarão p’ra não ver teu mal.

Fizeste tal covardia
Na casa do Zé de Lucá
Deixaste antipathia
Por metter mão na combuca
Por causa disto, seu bôbo
Viludo foram chamar
Pra se bater com o tôle
Que tremia sem mais cantar.

Rimando dotô com avô
O pobre tolo casmurro
O violêro *mnturo*
Só fez o papel de *burro*
Os pontos de Viludinho
Querer este bôbo matar
E, eu com todo carinho
Fiz Viludo me respeitar¹⁸⁴

Utilizando-se da mesma grafia que remete à fala do sertanejo, Sinhô chama Cícero de Almeida de “intrujão”, “intrumetido”, primeiramente por ter publicado uma canção em resposta a *La vae Madeira* sem ser convidado. Mas não teria sido a primeira vez que Baiano agira assim. Os versos de Sinhô acusam-no de “metter a mão na combuca”, sinônimo de violão, agindo covardemente num conflito com um tal “Viludo”, ocorrido “na casa de Zé de Luca” sob o testemunho dele próprio e de mais quatro pessoas (Henrique, Ary, Juvenal, Eloy Canhoto dos Trigos).

¹⁸⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1926, p. 12.

Seja como for, segundo Maria Clementina Pereira da Cunha,

a canção [...] glosa a covardia do cantor diante do opositor no que, a julgar pelos versos, podia ser perfeitamente um jogo de roda: os “pontos de Viludo”, segundo Sinhô, teriam deixado Baiano “tremendo”; depois, “com todo carinho”, o próprio Sinhô teria conquistado o respeito do afamado improvisador, mostrando-lhe sua superioridade poética.¹⁸⁵

Parece mesmo que a intenção de Sinhô era reduzir as habilidades musicais de Baiano, acusado de “bôbo”, “tôlo”, “burro”, “violêro *mnturo*” (sinônimo para algo insignificante), por querer “os pontos de Viludinho” matar. Na última estrofe Sinhô volta a provocar seu interlocutor, acusando-o agora de ser um falso baiano:

E és tu o tal cantador
O violêro afamado
Que a colcheia perde o valor
Tal qual o relógio parado

Na vida da antipathia
No riso sem alegria
Na *lama da hipocrisia*
Sem ser filho da Bahia”.¹⁸⁶

Mais uma vez a “baianidade” baliza a discussão entre os dois compositores. Ou seja, é a identidade do samba mais uma vez posta em destaque. Dando sequência à polêmica, Cícero de Almeida publicou a composição *Sinhô istrilô!*... na edição do *Correio da Manhã* de 26 de dezembro. Assinada com a data de 22 do mesmo mês, Baiano respondia pontualmente às provocações de Sinhô e lançava mão de outras:

Caros leitores,
Por favô, mê de licença
Vim tirá a diferença
Cum esse tá de cantadô;
Vou disminti
Todas bóbage
Q’uelle disse:
Vou disfazê as tulice
Qui Zé Barbosa inventô

Seu Zé Barbosa,
Tróvadô e pianêro,
Tambem poeta graxêro,
Cunhido no lugá;
Elle diz que é poeta
E rei do samba,
Este cára de caçamba

¹⁸⁵ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 573.

¹⁸⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1926, p. 12.

Canélla de sabiá

Fui numa festa,
Na casa do Zé de Luca,
Miti as mão na cumbu'ca
A mandado de você;
Mais não ti alembra
Qui ficaste embriagado
Cum os zóio todo virado,
Nem podia se lambê,¹⁸⁷

Nessas três primeiras estrofes, Baiano acusa Sinhô de mentiroso, de inventar “bóbage”, “tulice”. Ele retoma o conflito na “casa do Zé Luca”, argumentando que pegou o violão para cantar a mando de Sinhô, que, de tão embriagado, não lembrava. Nesses versos, ao mesmo tempo que ataca Sinhô pessoalmente, Cícero de Almeida também procura desqualificar suas habilidades musicais e poéticas. Nesse sentido, ele utiliza-se do termo “pianêro”, a forma como críticos chamavam, à época, os pianistas sem formação. Já “poeta graxêro” deve fazer alusão às inúmeras polêmicas musicais que o “rei do samba” costumava se envolver.

A composição de Baiano prossegue com os seguintes versos:

Seu Zé Barbosa
Qui andava disprezado
Pur sê antipatizado
Cum os cantadô do lugá;
Veio meter-se
Cum os mestres de canturia
Cum o fio da Bahia
Qui sabe p'rá, l'insiná.
[...]
Pianêro de lambança
Qui é mitido a trovadô
Cabôco véio
Se não istou inganado
Os versos dizingonçado
Quem iscreveu não foi você
Tenho certeza
E tenho confirmação
Qui as coisas do sertão
É mió tu aprendê.¹⁸⁸

De acordo com Jota Efegê, Cícero de Almeida defende, nessa “embolada causticante”, “os brios da baianidade ofendidos pelo *rei do samba*”.¹⁸⁹ Nos primeiros versos das estrofes citadas acima, ele se coloca novamente como “cantadô do lugá”, como um dos “mestres da canturia”, como “fio da Bahia / Qui sabe p'rá, l'insiná”. É sua posição como baiano que o faz

¹⁸⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1926, p. 20.

¹⁸⁸ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1926, p. 20.

¹⁸⁹ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, v. 2, p. 279.

detentor de um conhecimento musical. Sinhô, pelo contrário, “disprezado / Pur sê antipativado / Cum os cantadô do lugá”, não passaria de um plagiador, (“os versos dizingonçado / Quem iscreveu não foi você”), e de um ignorante que deveria “aprendê” sobre “as coisas do sertão”.

Nos versos finais, como uma provocação a que Sinhô mostrasse seus conhecimentos dos ritmos e da poética dos músicos sertanejos, desqualificando-o como cantador legítimo, Baiano lança um desafio:

Si responde,
Responda nessa toada
Nesse jongo de imbolada
Dê prova de cantadô;

Não admito
E, qui me escreva besteira,
Cum tua fabrica de asnêra
Dizendo qui é trovadô.¹⁹⁰

Sinhô ainda estamparia, nas páginas do *Correio da Manhã*, mais três canções endereçadas a Cícero de Almeida, que, no entanto, não daria continuidade à polêmica. Conforme revelaria na edição do *Correio da Manhã* de 16 de janeiro de 1927, ele teria se retirado da discussão por sugestão de um amigo. Zé Vicente do Amará havia publicado, no mesmo diário, em 26 de dezembro de 1926, a canção *Vamo adomá o bicho*, dedicada “Ao Cicero de Almeida”. Nela sugeria:

Foge depressa Bahiano
Sinão o Sinhô ti mata,
[...]
Vancê só tem um recurso,
Pra desse má escapá,
Vou ti mandá uns arreio
P’ra vancê nelli botá”.¹⁹¹

Em resposta a seu amigo, Baiano publicou, na edição do *Correio da Manhã* de 16 de janeiro de 1927, a canção *Acceite este presente*:

Zé Vicente do Amará
Eu tomei os teus conseio
Mais quêxo de burro véio
Não guenta bride nem freio
[..]
É desses burro temôzo
Qui não senti mais pancada
De tanto eu mete-lhe a ispóra
Ta cá pelle arrétaiada.¹⁹²

¹⁹⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1926, p. 20.

¹⁹¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1926, p. 20.

¹⁹² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1927, p. 13.

Muito provavelmente a teimosia atribuída a Sinhô na letra dessa canção refere-se a sua obstinação em continuar escrevendo novas canções endereçadas a seu rival, já que seguiu publicando-as no *Correio da Manhã* no mês seguinte. Na referência ao “burro”, conhecido como um animal teimoso, Baiano compõe a letra de *Acceite este presente* utilizando-se do mesmo campo semântico presente na canção de seu amigo Zé Vicente do Amará, na qual afirmara que mandaria a ele “uns arreo”, apetrecho utilizado para montar animais de carga, para “domar” Sinhô.

Depois que Cícero de Almeida publicou a composição *Sinhô istrilô!...* na edição do *Correio da Manhã* de 26 de dezembro de 1926, seu contendor ainda estamparia mais três canções endereçadas a ele. Em *Toma lá!*, datada de 29 de dezembro de 1926 e publicada na edição de 2 de janeiro de 1927, Sinhô ressaltava, nos primeiros versos, suas próprias habilidades poéticas e musicais:

Com este rabo comprido
Não me pódes desafiar,
Ficas no mundo perdido
Quando eu em quadras contar”.¹⁹³

Em seguida mandava um recado a Baiano valendo-se de sua posição de “majestade” no cenário musical carioca:

Em poucas linhas te digo
Se sou, ou não, rei do samba!
Brigar não venhas commigo
Se eu virar a caçamba.¹⁹⁴

Como contraponto a sua posição “aristocrática”, relegava a Baiano um papel como simples capadócio:

Quem tem segredos na vida
Usa de outra linguagem
Não fórma falsa corrida
Com tanta capadoçagem.¹⁹⁵

Em outra canção, *Qui-qui-ri-qui*, que vinha com uma espécie de subtítulo, “(Conselhos de um carioca)”, datada de 30 de dezembro de 1926 e publicada na edição do *Correio da Manhã* de 9 de janeiro de 1927, Sinhô novamente acusa Cícero de Almeida de ser um “falso baiano” já nos primeiros versos:

Si, é! Que é filho da Bahia

¹⁹³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1927, p. 11.

¹⁹⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1927, p. 11.

¹⁹⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1927, p. 11.

O tal Cicero Almeida,
José Barbosa da Silva
Pode responder na medida.¹⁹⁶

Na sequência da canção, sua justa resposta utiliza-se dos versos de um canto atribuído a um “sertanejo Africano”, demonstrando intimidade com o linguajar do candomblé, culto predominante entre os negros:

“MAÔ!...”

Ô ri-ti-môncó
Ôttô-nimôn-só!..
Bôfé pamind-ge
Côsi te-menbê;
[...]
Côsi em-can-tô-ôjú?
Ojú-bú-rú-cú;
[...]
Bôri mi-lô-dê
Máxé aru-ê:
Bôfé pamind-ge
Côsi te-men-bé

Não vae procurar pae de santo,
Falso, como tu, és bahiano,
P’ra ver se te ensina este canto
De um sertanejo “Africano”¹⁹⁷

O canto em questão utiliza-se de expressões em iorubá aportuguesado, língua falada pelos negros nagôs. “Burucu”, conforme ensina Nei Lopes, do iorubá “*wuruku*, “mau”, é um adjetivo que, “entre os antigos nagôs baianos” era “aplicado a qualquer pessoa ou coisa má, perversa, maligna”. A expressão *Oju-Burucu*, do iorubá *oju burúkú*, é “o mesmo que *ojô-cocorô*, ‘olho grande’, ‘olho mau’, ‘inveja’, ‘mau-olhado’”.¹⁹⁸ *Bori*, por sua vez, tem dois significados. O primeiro, do iorubá *borí*, “prestar culto a cabeça de alguém”, serve para nomear uma “importante cerimônia ritual da tradição dos orixás, na qual se cultua a cabeça do indivíduo, sede da razão e da inteligência, fazendo-lhe oferendas e sacrifícios”. O segundo, do hauçá *bori*, “possessão espiritual”, “transe”, significa uma “cerimônia religiosa praticada pelos negros hauçás na Bahia”.¹⁹⁹

Novamente, aqui, revela-se a ambiguidade de Sinhô. Ao mesmo tempo em que defende os cariocas, se colocando como um, reivindica para si a cultura e o conhecimento dos negros da “Pequena África” oriundos da Bahia. Na canção em questão, sua apropriação do iorubá

¹⁹⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1927, p. 14.

¹⁹⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1927, p. 14.

¹⁹⁸ LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 146.

¹⁹⁹ LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 130.

configura, ainda, uma provocação. Dando a entender que Cícero de Almeida o inveja, colocando “olho grande” ou “mau-olhado”, Sinhô sugere que ele procure um “pae-de-santo” que não fosse falso como ele, para lhe ensinar aquele canto que, supostamente, não conhece.

Sinhô utiliza expressões em línguas africanas em diversas canções como *Ai Ué Dendê*, *Burucuntum*, *Macumba*, *Maitaca*, *Ojaré*, *Vou me Benzer*.²⁰⁰ Segundo Edigar de Alencar, os versos em ioruba presentes em “Maô” também se encontram, com uma sensível alteração na grafia, em outra canção de Sinhô, a batucada *Oju Burucu*, cuja letra fora “publicada no jornal de modinhas *O Rei do Carnaval*” em 1925.²⁰¹ Para Muniz Sodré, por sua vez, os versos do canto em questão, reproduzidos por ele como “Côsi incantô / Ju Oju-Buruku”, são escritos em “nagô acrioulado”, idioma também utilizado por Sinhô em *Bofé pamindgé*.²⁰²

Na sequência da canção, Sinhô defende-se da acusação de que desconhecia os temas do sertão. Como se fosse Cícero de Almeida o ignorante no assunto, ele põe-se a explicar:

“Nos sertões!
Não tem só caboclo,
Tem, portuguez, e africano”.

Ainda na mesma estrofe, salienta novamente a suposta falsa identidade baiana de seu interlocutor, agora acusado de considerar-se branco:

E tu que és mulato bem chuclo
Dizes ser branco; que engano!.²⁰³

Nos versos da estrofe final de *Qui-qui-ri-qui*, ele convida Baiano a dar continuidade à polêmica. A resposta deveria, contudo, vir “com graça, carinho e verdade”. Parece que Sinhô se ofendeu com sua comparação com o burro nos versos trocados entre Cícero de Almeida e seu amigo Zé Vicente do Amará:

Emquanto não me responderes
Com graça, carinho e verdade
Eu dou-te amplos poderes
P’ro Burro implorar caridade.²⁰⁴

²⁰⁰ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998; ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

²⁰¹ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 160.

²⁰² SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 41.

²⁰³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1927, p. 14.

²⁰⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1927, p. 14.

Sinhô ainda publicaria, na edição do *Correio da Manhã* de 16 de janeiro de 1927, a canção *Carioca*, dedicada “Ao Cicero Almeida” e datada do dia 13 daquele mesmo mês. Em tom de provocação, afirmando achar graça da polêmica, ele debocha das “coisas da Bahia”:

Não penses que vou fugir
Às quadras do teu sentir,
Pois quero de novo rir!
Com teu modo de carpir,
O teu sertão a zunir
A tua terra a tinir
A bahianada a mentir
Pois quero de novo rir!
[...]
Do côco que está partido!
Da cõbra já sem perigo!
Do chumbo já derretido
Da cáscavel sem abrigo,
Do teu sertão a zunir
Da terra ouca a tinir
Da Bahianada a mentir!
Pois quero de novo rir!...
[...]
Do feiticeiro afamado
Do cantador illustrado
Do tocador esmerado
Do sertanejo infundado
Do typo mas invejado
Do tamanho desejado
Do riso já desthronado
Do desafio quebrado.²⁰⁵

Trata-se essa composição de clara tentativa de reduzir a importância da Bahia, e da então região norte, como parte de sua estratégia de classificar os cariocas como os “primeiros” do Brasil, como fez nos versos de *La Vae Madeira*, que inicia a polêmica com Cícero de Almeida. Desta vez, em *Carioca*, tal como havia feito em *Fala meu louro*, as referências a elementos das culturas baiana e sertaneja são elencadas de forma a comunicar ideias de escassez, enfraquecimento, término, descrédito. Assim, a região geográfica é descrita como “sertão a zunir”, “terra ouca a tinir”; os produtos típicos como “côco que já está partido”, “chumbo já derretido”; os animais que compõe o folclore como “cõbra já sem perigo”, “cascavel sem abrigo”. Finalmente, de forma debochada, as figuras características da região são descritas como “feiticeiro afamado”, “sertanejo infundado”, e os músicos como “cantador illustrado”, “tocador esmerado”. Diante desse quadro, a “bahianada” só podia estar “a mentir” ao se colocar

²⁰⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1927, p. 13.

como “os cantadô do lugá”, “mestres de canturia”, como havia feito Cícero de Almeida em *Conselhos de amigo*, uma das composições que publicou por ocasião da contenda.²⁰⁶

A polêmica entre Sinhô e Baiano coloca, assim, a “maternidade” do samba como baliza do conflito de identidades entre os sambistas cariocas e baianos. Nesse confronto, a postura ambígua de Sinhô, defendendo os primeiros ao mesmo tempo em que reivindica a cultura e os conhecimentos musicais dos negros da “Pequena África”, apropriando-se da linguagem e de temas sertanejos e do candomblé, torna-se ilustrativa daquela passagem do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular”. Sinhô encontra-se, assim, entre o mundo das tradições rurais e religiosas e o das formas urbanas, fortemente marcadas pela figura do músico popular como autor de suas composições, a principal marca da moderna indústria fonográfica.

Através dessas características, vai se delineando a forma híbrida que assumirá o samba de “novo estilo”, situado por Carlos Sandroni na passagem da década de 1920 aos anos 1930. Quando Sinhô deflagra a polêmica com Heitor dos Prazeres em 1929, esse “novo samba” produzido no Estácio já está em curso e alguns intérpretes já começam a constituir carreiras de sucesso. Nesse processo, os compositores vão tomando consciência da noção de direito autoral. É o que veremos agora.

1.1.3. O Rei dos meus sambas: Sinhô “enroscado” com Heitor dos Prazeres²⁰⁷

No depoimento que Heitor dos Prazeres prestou ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1966, e a Muniz Sodré, na década de 1960, ele conta que os versos de um samba seu, que

²⁰⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1926, p. 12.

²⁰⁷ A definição desta polêmica orientou-se pela bibliografia, pelo levantamento realizado nas edições do *Jornal do Brasil* disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e pelo depoimento que o próprio Heitor dos Prazeres prestou ao Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Muniz Sodré nos anos 1960 (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>; PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos); SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998). As letras das composições foram transcritas a partir de audições disponíveis nos acervos sonoros digitais do Instituto Moreira Salles (<http://www.acervo.ims.com.br/>) e da Biblioteca Nacional (http://acervo.bn.br/sophia_web/), com o auxílio das obras: ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, 2 v. A definição das datas de gravação contaram com a orientação de: SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, 5 v.

circulava desde 1927 e fora sucesso no carnaval no ano seguinte, haviam sido plagiados duas vezes por Sinhô: “a primeira com o nome de *Cassino Maxixe*”, já em 1927; “a segunda com o de *Gosto que me enrosco*”, sucesso do carnaval de 1929. “Protestei”, continua, “e começou, então, uma ruidosa polêmica”.²⁰⁸

Ao MIS, ele relatou:

Comecei a procurar ele [...], a reclamar, mas então disse que não tinha mais jeito, que a música já estava no disco [...]. Então ele ficou de me remunerar [...]. Marcava encontro na antiga galeria Cruzeiro, no Bar Nacional. Então vinha com dez tostões, com oitocentos mil réis, dois mil réis. Amanhã vou vender um piano pra te dar um dinheiro [...]. Ele sempre chorava que a situação tava ruim.²⁰⁹

Quando essa contenda se desenrolou, já no final dos anos 1920, o contexto de produção musical dos sambistas já estava bastante modificado em relação ao do início da década, quando ocorreu a primeira polêmica envolvendo Sinhô apresentada neste trabalho. Os depoimentos de Heitor dos Prazeres dão conta desse cenário no que diz respeito, principalmente, à popularização da indústria fonográfica e à noção de direito autoral:

“Como muitos outros sambistas da época, eu nem sempre tinha o cuidado de gravar as minhas composições. A voz do povo, nas festas da Penha e nos carnavais, me bastava como meio de divulgação. Sinhô costumava dizer: ‘Samba é como passarinho: a gente pega no ar’. Como encontrou a minha música sem proteção de uma editora ou gravadora, gravou-a”.²¹⁰

A Festa da Penha configurou-se, ao longo do tempo, como um espaço para que os músicos apresentassem suas composições inéditas para o carnaval. O *Jornal do Brasil*, que contava com uma coluna especialmente dedicada ao evento, divulgou na edição de 3 de outubro de 1922: “os sambas e as marchas carnavalescas começam, todos os anos, a sua popularização na Penha [...]. Já ante-hontem, a Penha ouviu as primeiras criações carnavalescas, aplaudindo-as com entusiasmo”.²¹¹

“Naquele tempo não tinha rádio”, relata Heitor dos Prazeres. “A gente ia lançar música na festa da Penha [...]. Quando a música era divulgada na festa [...] nós podíamos ficar tranquilo,

²⁰⁸ Cf.: SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 87. *Gosto que me enrosco*, samba de Sinhô. Intérprete: Mario Reis, 1928 (Odeon, 10.278); *Cassino Maxixe*, maxixe de Sinhô e Bastos Tigre. Intérprete: Francisco Alves, jan, 1927 (Odeon, 123.272).

²⁰⁹ PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos). Segundo Edigar de Alencar, Heitor dos Prazeres teria recebido “trinta e oito mil réis em prestações que se interromperam com o agravamento da saúde do prestamista” (ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 62, em nota).

²¹⁰ Cf.: SODRÉ, Muniz. “Heitor dos Prazeres”, In: _____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 87.

²¹¹ “Festa da Penha”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1922, p. 8.

que aquela música já era o carnaval”.²¹² Não por acaso, confirmando a importância da festa como espaço de divulgação aos compositores, comenta Roberto M. Moura que seu esvaziamento “começa no final dos anos 20, com o mercado de discos já consolidado e o rádio em franco processo de democratização. ‘Rádio e disco vieram retirar da festa da Penha o lugar de principal difusora dos sambas e outros gêneros musicais que ali eram lançados, para serem aprendidos e cantados no carnaval’”.²¹³

Quando Heitor dos Prazeres acusa Sinhô de plágio em 1929, o cenário musical do Rio de Janeiro havia se transformado radicalmente. Para Adalberto Paranhos, no final da década de 1920, “a música popular, tornada produto comercial de consumo de massa, revelará sua face de mercadoria”. Quatro fatores teriam convergido na consolidação desse processo. Pela síntese que apresenta, vale citá-los na íntegra:

a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas, com fins comerciais; b) ancorada nos dispositivos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em larga escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda; c) o autoproclamado rádio educativo cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o status de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando para trás os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população com predominância de negros e/ou mulatos, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.²¹⁴

Paranhos retoma, portanto, a passagem do samba daquela fase “folclórica” a outra “popular”, destacando as transformações tecnológicas impostas pela indústria fonográfica e pelo rádio e demonstrando como, nesse processo, amplia-se a base social dos sambistas. Vai também nesse sentido, a análise de José Adriano Fenerick, para quem,

em finais dos anos da década de 1920, o samba havia se transformado num *bom negócio*, especialmente para os cantores com grande trânsito pelas gravadoras, com por exemplo Chico Alves, uma Carmen Miranda, um Mário Reis, que quanto mais gravavam, mas consolidavam as suas respectivas carreiras com apresentações por todo o Brasil, e até mesmo no exterior.²¹⁵

²¹² PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos).

²¹³ MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 129.

²¹⁴ PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; FAPEMIG, 2015, p. 49.

²¹⁵ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 163-164.

Em entrevista concedida à edição da revista *O Malho* de 31 de agosto de 1929, Francisco Alves, um dos intérpretes de maior destaque no cenário musical, “recordista em gravações e vendagem de discos”,²¹⁶ afirmara “que o samba encontra mais éco na alma popular. É, pelo menos, o que mais se vende”. A demanda por aparelhos de reprodução e por discos era tamanha que já era possível viver de gravações. Quando questionado sobre a viabilidade de gravar para disco, Francisco Alves respondeu: “Sim. E cada vez vae sendo mais. Quando comecei, em 1926, os meus lucros eram relativamente pequenos. Hoje, posso assegurar-lhe, quando não tenho outra coisa que fazer, vivo com o rendimento das minhas percentagens phonographicas”.²¹⁷

O relato de Francisco Alves revela, assim, a existência de um mercado da música no Rio de Janeiro no final da década de 1920. Nestor de Holanda, jornalista que conviveu nos meios sambistas, conta em suas *Memórias do Café Nice*, como acontecia o comércio até então. Inaugurada em 1928, a *Casa Nice* reunia “compositores, cantores e elementos do rádio [...]. O lado [...] que servia cafezinho [...] foi o que fez a casa ficar famosa. Era [...] a bolsa de nossa música popular”.²¹⁸ Com algum exagero, Holanda considera o *Nice* o “maior mercado (do mundo) de música popular”, onde “canções de todos os gêneros” eram “vultuosamente transacionadas”.²¹⁹

Muito embora já existisse um mercado da música, sobretudo nos anos finais, com intérpretes fazendo carreira e vivendo de shows e gravações, o entendimento da música como produto comercial e do compositor como atividade profissional não estava ainda muito clara. Sérgio Cabral conta que, numa tarde de 1929, um tal Clóvis, que se dizia primo de Cartola, o procurou no Morro da Mangueira para comunicar-lhe que Mário Reis gostaria de comprar um samba seu. Ele teria então comentado: “Eu disse pro Clovis que não ia vender coisa nenhuma, que aquilo era coisa de maluco, que o Mário devia ser doido. Comprar um samba pra quê?”.²²⁰ No fim, a música fora gravada por Francisco Alves e Cartola faturou trezentos contos.

²¹⁶ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. “A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957”. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 74.

²¹⁷ ALVES, Francisco. “Músicas e discos”. *O Malho*, ano XXVIII, n. 1.407, 31 de agosto de 1929, p. 43.

²¹⁸ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boemia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969, p. 39.

²¹⁹ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boemia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969, p. 121.

²²⁰ Cf.: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974, p. 48. A entrevista de Cartola concedida a Sérgio Cabral está publicada na íntegra às páginas 47 a 53.

A falta do entendimento da música como mercadoria denuncia que a noção de direito autoral, embora já fosse absorvida por alguns, ainda não estava consolidada. Uma entrevista de Noel Rosa ao jornal *O Globo*, no último dia de 1932, ilustra esse cenário: “pergunta-se na cidade constantemente: há compositores que comprem samba? Eu posso afirmar que há. Falo por experiência própria. Já vendi muitos sambas [...]. Os sambas que eu vendia surgiam nos discos como sendo dos compradores”.²²¹ Por muito tempo ainda se praticaria essa lógica.

Heitor dos Prazeres acompanhou todas essas transformações. Nascido a 23 de setembro de 1902 na Cidade Nova, nas adjacências da Praça Onze, foi cantor, compositor e exímio tocador de cavaquinho. Foi também pintor, tipógrafo, sapateiro, alfaiate, marceneiro e funcionário do Ministério da Educação, onde se aposentou. Descendente de baianos – era sobrinho do Tenente Hilário Jovino, frequentou desde cedo as rodas de sambistas. Em seu depoimento a Muniz Sodré, ele afirma: “Passei a frequentar as festas da Penha, que era ótimo meio de divulgação de músicas e de entrosamento de compositores. Fiz amigos entre sambistas, como João da Baiana e José Luis de Moraes, Caninha”. Mais tarde, muda-se para o bairro do Estácio de Sá, onde funda, em 1927, a “Escola de Samba Deixa Falar”, a primeira do Brasil.²²²

Sua biografia reserva-o, assim, um lugar de destaque entre a comunidade negra do Rio de Janeiro, assegurada por seus laços familiares com uma das principais lideranças negras da região, por suas habilidades musicais e por seu cargo público no Ministério da Educação.²²³ Conta-se, inclusive, que fora ele o responsável por denominar de “Pequena África”²²⁴ ou “África em miniatura”²²⁵ a região localizada entre a zona do cais do porto e a Cidade Nova, em torno da Praça Onze.

Atento às transformações do cenário musical desde a infância, em 1929, no contexto de expansão do mercado da música, Heitor dos Prazeres acusou Sinhô de apropriar-se de versos seus em *Gosto que me enrosco*, razão pela qual ele teria recebido “dez tostões” e, depois, “oitocentos réis”. Não se sabe se tinha conhecimento, mas, no ano anterior, entrara em vigência

Angenor de Oliveira (Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1908 - 30 de novembro de 1980), cantor e compositor, fundador da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

²²¹ Reproduzido em: Noel Rosa. Coleção *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. (1 disco sonoro), p. 9.

²²² Cf.: SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 86.

²²³ Cf.: SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998; MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

²²⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 62-67.

²²⁵ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 3.

dois dispositivos jurídicos de regulação de direitos autorais. Em 16 de julho de 1928, fora aprovado o *Decreto nº 5.492*, atualizado meses depois pelo *Decreto nº 18.527*, de 10 de dezembro.²²⁶ Conhecido como “Lei Getúlio Vargas”, o dispositivo que aprovava “o regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços theatraes”, regia o pagamento de direitos autorais. O artigo 47 estabelecia: “applicam-se a todas as composições musicaes e peças de theatro, executadas, representadas ou transmittidas pela radio-telephonia, com intuito de lucro, em reuniões publicas”. E, em parágrafo único, definia: “Consideram-se realizadas com intuito de lucro quaesquer audições musicaes, representações artisticas ou diffusões radio-telephonicas em que os musicos, executantes ou transmittentes tenham retribuição pelo trabalho”.²²⁷

Além de *Cassino Maxixe* e *Gosto que me enrosco*, Heitor dos Prazeres reivindicava a autoria de *Ora vejam só*, outra canção de Sinhô que fizera sucesso no carnaval de 1927.²²⁸ Numa entrevista à *WECO, Revista mensal de vida e cultura musical* de janeiro de 1929, Sinhô se defendeu da acusação:

O meu samba “Ora vejam só” foi publicado, mas só quando um anno depois fez grande êxito, é que começaram a apparecer os taes “autores”, que de musica só conheciam pelo cheiro... O sucesso que as minhas composições musicaes conseguem é que mata de inveja essa pobre gente, que de tão inculta, não vê que são bonecos manejados por certo *maestro de assobio*, que deseja defender os nikesis para a media, “compondo” musicas minhas já editadas.²²⁹

Aproveitando-se da oportunidade, após elencar uma lista de composições suas, ele ainda afirmou: “muitas de minhas obras têm sido plagiadas, quer trabalhos musicaes ou literários, chegando a ponto de algumas das minhas musicas terem três e mais ‘autores’”.²³⁰ Embora não diga a que canções se refere, já se demonstrou aqui que ele reivindicava a autoria de *Pelo telefone*, ao lado de Donga, Ciata e Mauro de Almeida.

²²⁶ BRASIL. *Decreto nº 5.492, de 16 de Julho de 1928*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5492-16-julho-1928-398064-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 12 jun. 2018

²²⁷ BRASIL. *Decreto nº 18.527, de 10 de Dezembro de 1928*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 10 jun. 2018.

²²⁸ *Ora vejam só*, samba de Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, 1927 (Odeon, 123.273), 1928 (Odeon, 10.128).

²²⁹ “Sinhô, o violão e a sua obra”. *WECO: Revista mensal de vida e cultura musical*, ano I, n. 3, janeiro de 1929. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Irmãos, p. 19-20, publicada na íntegra, através de imagem das páginas originais, em: GIRON, Luis Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 47.

²³⁰ “Sinhô, o violão e a sua obra”. *WECO: Revista mensal de vida e cultura musical*, ano I, n. 3, janeiro de 1929. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Irmãos, p. 19-20, publicada na íntegra em: GIRON, Luis Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 47.

Voltando à polêmica, Heitor dos Prazeres conta em seus depoimentos que, ante à dificuldade de receber de Sinhô o pagamento pelos direitos autorais de *Gosto que me enrosco*, compôs *Olha ele, cuidado*:

Olha ele cuidado
Ele com aquela conversa é danado
Olha ele cuidado
Que aquele homem é danado

Eu fui perto dele
Pedir o que era meu
Ele com cinismo comigo
Chorava mais do que eu

Vive de tratantagens
Com todos seus amigos
De tanto truque que ele tem
Chega a andar pensativo²³¹

A letra narra a cobrança dos direitos autorais. O pedido, contudo, teria sido recebido com cinismo. Trata-se de uma alusão ao argumento de Sinhô de que não sabia que os versos eram de Prazeres. Para Vasco Mariz, ele “era mesmo cínico, pois fazia questão de dizer que “samba é como passarinho, é de quem pegar!”²³² Ou seja, a famosa frase que Sinhô teria dito como resposta a acusação de plágio na polêmica aqui analisada.

Em *Olha ele, cuidado*, ao acusar o “Rei do samba” de viver de “tratantagens” e de “truques”, termos que se referem à má-fé, a quem dissimula, engana ou prejudica alguém, Heitor dos Prazeres retoma o tema dos versos de duas composições de Sinhô denunciadas como plágio. Em *Ora vejam só*, uma mulher pede chorando: “Meu benzinho, / Deixa a malandragem se és capaz.” A que um homem responde: “A malandragem eu não posso deixar / Juro por Deus e Nossa Senhora / É mais certo ela me abandonar”²³³ Em *Gosto que me enrosco*, por sua vez, os versos da primeira estrofe, que são justamente os que Heitor dos Prazeres reivindica como seus, dizem: “Deus nos livre das mulheres de hoje em dia / Desprezam um homem só por causa da orgia!”²³⁴

Segundo Carlos Sandroni, as duas composições em questão surgem exatamente naquele momento de transição do samba ao “novo estilo”, ligado ao grupo do Estácio, quando Heitor

²³¹ *Olha ele, cuidado!*, samba de Heitor dos Prazeres. Intérprete: Alfredo Albuquerque, março/1929 (Parlophon, 12915B).

²³² MARIZ, Vasco. “Sinhô, o rei do samba”, In: _____. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 118.

²³³ *Ora vejam só*, samba de Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, 1928 (Odeon, 10128).

²³⁴ *Gosto que me enrosco*, samba de Sinhô. Intérprete: Mario Reis, 1928 (Odeon, 10278).

dos Prazeres já vivia no bairro de mesmo nome e era conhecido como “Lino do Estácio”.²³⁵ Nesse contexto, a temática da malandragem, e todas as “práticas” que a definem, como a orgia, por exemplo, passam a ocupar grande destaque nas composições. Sinhô, atento ao que agradava o público, teria aderido o tema.

A resposta de Sinhô a *Olha ele, cuidado*, segundo relata o próprio Heitor dos Prazeres, teria vindo nos versos de *Segura o boi*:²³⁶

Vou lhes confessar sem temer
E mesmo posso jurar
Eu tenho fé em Deus
Que não hão de me matar.

Segura o boi
que o boi vadeia
o boi só está bem
nas grades de uma cadeia.

Deus é só quem tem o direito
De minha vida acabar
Fica maluco, ó sim
Quem nesta coisa pensar²³⁷

Conforme Maria Clementina Pereira Cunha, “‘boi’, na linguagem da capoeira, significa aquele que é derrubado por um golpe: ‘se eu cair, *virei boi*’ – segundo a explicação ouvida por João do Rio de um adepto da ‘arte’”, registrada em seu livro *A alma encantadora das ruas*. Dessa forma, prossegue a autora,

para desqualificar o rival, Sinhô caracteriza-o como um capoeira e, pior, derrotado por outro mais habilidoso. Merece, pois, não o respeito de seus pares, mas a cadeia, que rima, não por acaso, com “vadeia”. Para Sinhô, trata-se de um vadio, epíteto que a polícia carioca havia atribuído tanto a sambistas quanto a capoeiras.²³⁸

O capoeira, explica Humberto M. Franceschi, na virada do século XX, era o tipo singular dentre a população concentrada em volta da Praça Onze. Ele se difere do “capadório, “em geral mulato forro de maneiras rudes sem violência, [...] afeito ao violão e às modinhas seresteiras. Já o capadório, muito agressivo, provinha, em sua maioria, da transformação do soldado ex-

²³⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 160.

²³⁶ Cf.: SODRÉ, Muniz. “Heitor dos Prazeres”, In: _____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998; PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos).

²³⁷ *Segura o boi*, samba de Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, agosto/1929 (Odeon, 10458B).

²³⁸ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 569.

escravo que dera baixa, oriundo das revoltas do início da República”. O fato de serem praticantes da capoeira, um tipo de arte de luta, “fazia seus praticantes serem temidos pela população”. Sua reconhecida valentia foi inclusive utilizada por políticos profissionais, que os contratavam como cabos eleitorais para “tumultuar qualquer aglomeração de natureza política”.²³⁹

Aqui, uma vez mais, Sinhô reivindica o conhecimento da cultura dos negros. Segundo o relato de João do Rio na obra mencionada anteriormente por Maria Clementina Pereira Cunha, “os negros da Angola quando vieram para a Bahia trouxeram uma dança chamada cunjú, em que se ensinava a brigar. Cunjú com o tempo virou mandinga e S. Bento”, nomes antigos, conforme informa o autor, para “capoeiragem”.²⁴⁰ Ou seja, trata-se de uma expressão cultural dos negros da Bahia levada para o Rio de Janeiro pelos que para lá migraram, instalando-se na região da “Pequena África”. Na sequência do relato de João do Rio, ele parece, contudo, discordar daquela imagem apresentada por Humberto M. Franceschi. Através de um diálogo, se lê: “- Então os capoeiras estão nos presepes para acabar com as presepadas...”. A que o interlocutor responde: “- Sim senhor”.²⁴¹ Na sua versão, portanto, o capoeira era chamado justamente para acabar com a confusão.

Essas duas figuras, o “capoeira” e o “capadócio”, continua Humberto M. Franceschi, estariam na origem do “malandro carioca”, que ele associa aos sambistas do Estácio, a quem o tema da malandragem esteve muito associado. Sinhô e Heitor dos Prazeres foram figuras que, inseridos no cenário musical do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, acompanharam, portanto, a evolução dessas figuras típicas.²⁴²

²³⁹ FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928-1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 27.

²⁴⁰ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908, p. 128.

²⁴¹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908, p. 129.

²⁴² Um exemplo muito ilustrativo da figura do capadócio é o personagem Firmo, d’*O Cortiço* de Aluísio de Azevedo. Para Carlos Sandroni, “talvez o único traço que faltava para caracterizar o capadócio como malandro fosse efetivamente o emblema sonoro irrecusavelmente carioca que lhe será dado com a nova qualificação do próprio samba: a criação do novo estilo, identificado num primeiro momento no bairro do Estácio de Sá (SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 170; AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Ática, 2000). A temática da malandragem já foi muito explorada na historiografia brasileira. Além das obras de Humberto M. Franceschi e Carlos Sandroni, ver: CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*”, In: DASCAL, Marcelo (Org.). *Conhecimento, Linguagem, Ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989; MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; SCHWARCZ, Lília K. Moritz. Complexo de Zé Carioca, notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out. 1995, ano10, nº 29, p. 49-63, DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro:

O tema da malandragem é retomado na resposta de Heitor dos Prazeres a *Segura o boi*. Se em *Olha ele cuidado* o termo não vinha explícito, agora, em *Rei dos meus sambas*, as “tratantagens” e os “truques” de Sinhô o levam a ser descrito como “malandro inteligente”:

Eu lhe direi com franqueza
Tu demonstras fraqueza
Tenho razão de viver descontente
És conhecido por “bamba”
Sendo “rei” dos meus sambas
Que malandro inteligente.

Assim é que se vê
A tua fama Sinhô.
Desta maneira és rei
- Eu também sou!

Eu sei que este é
O teu modo de viver...
Só não adoto
É o teu proceder.²⁴³

Heitor dos Prazeres joga, nesse samba, com a alcunha de “Rei do Samba” que gozava Sinhô. Por ter se apropriado de versos alheios, é acusado de malandro, termo utilizado agora em oposição a “bamba”, expressão para se referir a “sambista”. Para Maria Clementina Pereira Cunha, trata-se a acusação de uma ofensa, já que Heitor dos Prazeres, “como os sambistas daquela geração, via na malandragem uma imagem indesejável associada à sua atitude”.²⁴⁴ Os versos da canção atestam o caráter pejorativo do termo “malandro”, na medida em que o compositor, conhecendo o “modo de viver” de Sinhô, roubando samba dos outros, afirma: “não adoto o teu proceder”.

Ed. Guanabara Koogan, 1990; VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI Jr, Matinas Suzuki Jr., “A Malandragem e a formação da música popular brasileira”, In: PERUCCI, Flávio de Oliveira [et al.]. *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. – (História Geral da Civilização Brasileira, tomo III, v. 11); PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; FAPEMIG, 2015, cap. III; KHEL, Maria Rita. *Boemia e malandragem na cadência do samba*. Blog da Boitempo. Disponível em: <<http://boitempoeditorial.wordpress.com/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/>>. Acesso em: 31 out. 2011; GASPAROTTO, Lucas André. *A civilização começa a subir o morro: as composições de Noel Rosa na polêmica musical com Wilson Batista*. Porto Alegre, UFRGS, 2011, 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011, cap. 2.

²⁴³ *Rei dos meus sambas*, samba de Heitor dos Prazeres. Intérprete: Inácio G. Loiola, dezembro/1929 (Parlophon, 13071B); ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, v. 1, p. 167.

²⁴⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 567.

A polêmica entre Sinhô e Heitor dos Prazeres, a “mais célebre” e “uma das mais virulentas”,²⁴⁵ coloca-se, assim, no limiar daquela etapa de transição entre uma fase “folclórica” a outra “popular” observada na história do samba. Deflagrada em 1929, a contenda retoma canções compostas anos antes, num contexto em que a música popular estava inserida na lógica da indústria cultural. O mercado fonográfico, sobretudo, viabilizava e consolidava a figura do compositor popular em busca de consagração e de algum rendimento que o pagamento de direitos autorais pudesse garantir.

Assim analisado o caso brasileiro através das polêmicas em que esteve envolvido Sinhô com Hilário, Baiano e Heitor dos Prazeres entre 1918 e 1929, será preciso agora recuar no tempo para o estudo do caso português. É que em 1890, e depois em 1893, foi publicado o primeiro trabalho de cunho antropológico sobre fado. Vamos a ele.

Capítulo 2. *O fado é português, é toda uma mentalidade, é toda uma História*

2.1. *O Cruel e Triste Fado: Rocha Peixoto e as tradições populares como identidade nacional*

António Augusto César Octaviano da Rocha Peixoto (1866-1909), naturalista, etnólogo e arqueólogo, foi, segundo João Leal, um dos principais responsáveis pela renovação da disciplina antropológica na virada do século XIX para o XX, quando se assiste a uma “inovação temática, metodológica e teórica”.²⁴⁶ Figura marcante na vida cultural portuguesa desde as últimas décadas dos oitocentos, colaborou nos jornais republicanos *O Século*, *O Primeiro de Janeiro* e *A República Portuguesa* e foi diretor da Biblioteca Pública e do Museu Municipal do Porto, o qual remodelou em 1887. Em 1891 organizou o Gabinete de Mineralogia, Geologia e

²⁴⁵ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 568.

²⁴⁶ LEAL, João. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, v. I (2), 1997, p. 331.

Paleontologia da Academia Politécnica do Porto e, em dezembro do mesmo ano, assumiu a secretaria da redação no quarto e último volume da *Revista de Portugal*, fundada por Eça de Queirós em Paris, da qual já era colaborador.²⁴⁷ Em 1899, sendo já um dos impulsionadores, assumiu como redator-chefe da revista *Portugália, materiaes para o estudo do povo portuguez*, conhecida pela alta erudição nos domínios da arqueologia, da história, da antropologia e da etnografia.²⁴⁸

De acordo com Flávio Gonçalves, ainda que tenha sentido a “necessidade metodológica de, na Etnografia, separar o ramo folclórico da cultura material”,²⁴⁹ Rocha Peixoto, considerado o fundador da etnossociologia em Portugal, desenvolve seus trabalhos em paralelo com a atuação de outros etnógrafos que se ocupavam “essencialmente da cultura espiritual do povo – tradições orais de toda a ordem, crenças e superstições, costumes –, numa exploração entusiástica dos domínios do que [...] se entende por *folclore*”.²⁵⁰ Assim, “seguiu na rota de Teófilo Braga, de Oliveira Martins e de Alberto Sampaio, que já haviam destacado a persistência secular dos costumes sociais e o papel de comunitarismo na evolução das sociedades”.²⁵¹

²⁴⁷ *Revista de Portugal*, Porto: Lugan & Genelioux, vol. IV, nº 22, março de 1892.

²⁴⁸ GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. *Obras: estudos de etnografia e de arqueologia*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1; *Sítio das Comemorações do 1º Centenário da Morte de Rocha Peixoto*. Biblioteca Municipal Rocha Peixoto Póvoa de Varzim. Disponível em: http://www.cm-pvarzim.pt/biblioteca/site_rocha_peixoto/biografia.html. Acesso: 19 jun 2018. No *Prospecto* da primeira edição da revista *Portugalia*, lançada em 1899, o diretor Luis Severo afirma: “Será desde o primeiro tomo um *Archivo Nacional de materiaes para o estudo do povo portuguez*, monografias de inquerito a toda uma collectividade desde as suas origens, considerando o individuo, as raças, os povos, na sua natureza intima e modos de ser, usanças, civilizações, historia... [...]. A nós caber-nos-há por agora, e tam somente, o *substractum da nacionalidade*, o que ha de primitivo e original, desde remotas origens até hoje, ahi colheremos os verdadeiros elementos da vida e do carcatere nacional, a nossa rasão de ser e da nossa historia” (SEVERO, Ricardo. *Prospecto, Portugália, materiaes para o estudo do povo portuguez*. T. 1º, fasc. 1 (1899), p. V-VI).

²⁴⁹ GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. *Obras: estudos de etnografia e de arqueologia*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1, p. XLIX-L.

²⁵⁰ GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. *Obras: estudos de etnografia e de arqueologia*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1, p. XIII.

²⁵¹ GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. *Obras: estudos de etnografia e de arqueologia*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1, p. XLI. Os dois primeiros interessam mais de perto a este trabalho. Teófilo Braga desenvolveu a ideia da persistência secular dos costumes sociais em sua tese de doutoramento sobre os “*foraes*, documentos tradicionais do direito local e consuetudinário”. Através do estudo da jurisprudência foraleira, ele encontrou “numerous vestigios de costumes na vida actual do povo, e abundantes symbolos juridicos nas cantigas e romances oraes”. Dessa forma, ele afirma ter encontrado “o lado vivo das instituições locais, e ao mesmo tempo a importancia historica contida nos factos aparentemente insignificantes alludidos nos cantos do povo portuguez” (BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v.1, p. VI). O papel do comunitarismo na “formatação” dos indivíduos, por sua vez, está presente na obra de Oliveira Martins. Segundo ele, através de seu caráter inventivo, a sociedade cria os “fenômenos sem precedentes denominados Instituições”, entendidas como “moldes racionais-morais” dos sentimentos individuais que dinamizam a sociedade: do combate faz-se o tribunal, do amor, o casamento, da posse, a propriedade. O caráter

De Oliveira Martins, sua principal influência intelectual, ele teria incorporado a organização da cultura a partir de uma “perspectiva tecnológica e socioeconômica”, inspirado em obras como *Quadro das Instituições Primitivas* e *O Regime de Riquezas*.²⁵² Mas não só. No destacado intelectual português da *Geração de 70*, Rocha Peixoto reconhece um mestre. Em carta datada de 1883, colocando-se como “um insignificantíssimo estudante de preparatórios que tem [...] a ousadia de se dirigir ao mestre para lhe fazer uma pergunta”, ele afirma: “a leitura do Portugal Contemporâneo veio animar-me ao gosto de estudar”.²⁵³

No ano seguinte, em uma série de 11 artigos intitulados *Do Porto*, publicados no jornal *A Independência* da Póvoa de Varzim entre outubro e dezembro, Rocha Peixoto assim se refere à Oliveira Martins num dos textos:

se o snr. Oliveira Martins não fosse já considerado como um dos primeiros sábios da Europa, se os espíritos cultos não conhecessem já o – *Brazil e as colônias portuguesas*, a *Historia da civilização ibérica*, o *Hellenismo e a civilização cristã*, o *Socialismo*, e outras, bastariam as *Taboas* [de Cronologia], esse trabalho perfeitíssimo e unico, para o elevarem á altura d’um trabalhador austero e de um talento fóra do vulgar. Terminarei, para me embeber o mais possível nos seus livros, n’essa gigantesca e colossal *Bibliotheca*, que empreheu o eminentíssimo auctor de *Historia de Portugal*.²⁵⁴

Rocha Peixoto refere-se à famosa *Biblioteca das Ciências Sociais*, lançada por Oliveira Martins em 1879. Tratava-se de uma coleção de estudos, na qual “a antropologia ocupa o primeiro lugar”,²⁵⁵ destinados, “segundo o prospecto anunciador, ‘a vulgarizar entre nós conhecimentos essenciais à vida de uma nação’”.²⁵⁶ Para João Leal, a vasta obra de Oliveira Martins alimenta a grande visibilidade que, na cena cultural e científica, a antropologia passou a desempenhar na definição de uma identidade nacional, “não apenas pela importância que o autor tinha na vida cultural portuguesa da época, mas também pelo facto das suas incursões na

progressivo da sociedade, por sua vez, “provém da acção reflexa dessas instituições criadas sobre a própria razão que as inventou”. Assim, “assente um quadro de alicerces firmes, a sociedade actua sobre a mente dos indivíduos, educando, desdobrando, definindo esses instintos racionais criadores, até o ponto de os tornar uma consciência claramente expressa num sentimento de responsabilidade” (OLIVEIRA MARTINS. *Quadro das Instituições Primitivas*. Lisboa: Guimaraes & C.^a Editores, 1953, p. 11).

²⁵² GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. *Obras: estudos de etnografia e de arqueologia*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1, p. XX.

²⁵³ Cfe.: D’OLIVEIRA MARTINS, Francisco D’Assis. *Dois cartas de Rocha Peixoto para Oliveira Martins*. Póvoa de Varzim: [S.I.], 1977 [1883], p. 6. O autor afirma ser o detentor do espólio de Oliveira Martins.

²⁵⁴ PEIXOTO, Rocha, *A Independência*, Póvoa de Varzim, 6 de dezembro de 1884, p. 1. Ele assina o texto, datado de 28 de novembro, como *Augusto Cesar*.

²⁵⁵ CATROGA, Fernando. A historiografia de Oliveira Martins, In: Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVIII, 1999, p. 411.

²⁵⁶ Cfe.: SÁ, Victor de. *Esboço Histórico das Ciências Sociais em Portugal*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa; Secretaria de Estado da Cultura Ministério da Educação e Cultura; Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 58.

antropologia terem originado a publicação de quatro volumes da sua famosa Biblioteca de Ciências Sociais”.²⁵⁷

Inserido nesse cenário, Rocha Peixoto estaria situado, segundo João Leal, numa segunda fase da antropologia portuguesa, entre 1890 e 1900, na qual se observa um tom pessimista, período que, não por acaso, tem como marco político o *Ultimatum* britânico.²⁵⁸ É quando o discurso antropológico sobre a identidade nacional se baseia na “descrença em relação à visibilidade de Portugal como nação, em que o tema da decadência nacional ocupou um lugar determinante”.²⁵⁹ O discurso pessimista dessa segunda fase da antropologia, continua João Leal, teria substituído o otimismo da primeira, situada entre 1870 e 1880, momento da gênese da disciplina em Portugal como campo autônomo. Nesse período, momento no qual se aprofundam as pesquisas em áreas do conhecimento que seriam reunidas pela antropologia – “etnografia, folclore, etnologia, demótica, demologia, mitologia, mitografia, tradições populares”,²⁶⁰ prevaleceu “o estudo exclusivo da literatura e das tradições populares, sem prática metódica de terreno e indiferente às diversidades internas do país”.²⁶¹

Teófilo Braga, maior expoente dessa primeira fase, pusera em prática um “modelo romântico” que considerava “a literatura e as tradições populares [...] como que a alma, a substância mesma sobre que repousaria a identidade do país. A publicação pura e simples de

²⁵⁷ LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 31.

²⁵⁸ O *Ultimatum* inglês, obrigando a retirada imediata das forças militares portuguesas mobilizadas nos territórios entre Angola e Moçambique, atuais Zimbábue, Zâmbia e Malawi, aguça o sentimento de decadência e faz brotar um forte sentimento nacionalista no plano sociopolítico.

²⁵⁹ LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 56. A crise da última década do século XIX fez sentir seus efeitos também no plano literário. Foi o discurso simbolista importado de França, representado em Portugal pelo pensamento de António Nobre, que melhor sintetizou o sentimento de decadência finissecular português, na medida em que rejeitou o espírito materialista característico do século XIX. Outros autores reagiram à crise do final do século XIX com um sentimento misto de patriotismo e decadência, como se vê através da redenção de Guerra Junqueiro ou do protesto de Gomes Leal (CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996). De acordo com Eduardo Lourenço, “quando, em 1890, a Inglaterra, mãe de impérios, da ciência e da democracia envia o seu *Ultimatum*, o psicodrama cultural protagonizado por nossa *intelligentsia* ruiu como um castelo de cartas (...). De súbito, nós, que já não tínhamos nem verdadeiro império nem imaginário imperial desde os princípios do século (...), buscámos uma imagem de nós próprios que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem europeia (...). Foi no plano cultural e simbólico que o *Ultimatum* constituiu um traumatismo patriótico”. Segundo o ensaísta português surge, assim, uma chamada *geração de 1890* que se caracteriza pela “antiproblematização” e pela “exaltação” da “identidade”, “originalidade e singularidade” lusitana (LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999, 44-56, grifo no original).

²⁶⁰ LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 29-30.

²⁶¹ LEAL, João. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, v. I (2), 1997, p. 331.

recolhas – sem mais comentários e análises – seria uma forma de, mostrando essa alma, afirmar a identidade da nação”.²⁶² Esse modelo procurava, assim, reivindicar uma “tradição provida dos argumentos da antiguidade e a originalidade da cultura popular portuguesa no quadro geral indo-europeu”.²⁶³

No âmbito da música, explica Rui Vieira Nery, durante a segunda metade do século XIX, Teófilo Braga, e outros como Leite de Vasconcelos ou César das Neves, reunidos numa espécie de “movimento ‘folclorista’ romântico”, puseram em prática um “esforço de levantamento do património poético-musical da tradição rural portuguesa”. Naquele contexto, o fado, gênero urbano, historicamente recente e “‘manchado’ por influências estrangeiras suspeitas”, deveria ser preterido em favor das canções e danças tradicionais associadas à “velha matriz medieval da agricultura, da pastorícia e das pescas, e supostamente transmitidos ao logo dos séculos, de geração em geração, com legado da verdadeira identidade portuguesa”.²⁶⁴

É justamente essa ideia negativa do gênero musical como canção popular portuguesa que Rocha Peixoto imprime em *O Cruel e Triste Fado*, publicado no final do século XIX, no contexto de reação ao *Ultimatum* inglês. Para António Osório, trata-se do “ataque mais violento que o fado sofreu” até então.²⁶⁵ Embora tenham sido publicadas, no mínimo, quatro versões, a partir da segunda o texto mantém-se idêntico quanto ao conteúdo, com sensíveis alterações apenas gramaticais. A primeira versão, publicada na edição de número 67 do jornal *A República Portuguesa* de 6 de dezembro de 1890, trata-se de um texto curto, impresso em duas colunas de uma mesma página. Assinado pelo pseudônimo *Crimmel*, o teor agressivo do texto, escrito com vocabulário “chulo”, parece justificar o fato de Rocha Peixoto não ter assumido a autoria.²⁶⁶

O jornal *A República Portuguesa* surgiu no Porto em 1º de setembro de 1890 editado por João Chagas, “jornalista combativo pela causa republicana nas duas últimas décadas da Monarquia”, que seria o primeiro presidente do Ministério da República instaurada em 1910. De acordo com Noémia Malva Novais, Chagas

²⁶² LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 54-55

²⁶³ LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 55

²⁶⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 142.

²⁶⁵ OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 63.

²⁶⁶ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

aprendera uma lição especial na redação diária de *A República Portuguesa*, o jornal republicano mais fulgurante na crítica às instituições monárquicas e seus principais protagonistas, que resulta da reação ao *Ultimatum* inglês de 11 de janeiro de 1890 e que tem um papel decisivo na preparação da malograda revolução de 31 de Janeiro de 1891.²⁶⁷

Num momento em que a imprensa desempenhava papel da maior importância na conformação da opinião pública, o texto de Rocha Peixoto vincula o fado ao estado decadente do país. Contudo, se, a exemplo de seus contemporâneos, adota uma visão negativa do gênero musical, o faz a partir de um enfoque antropológico. Sua análise etnográfica sustentava-se, assim, no diagnóstico da decadência da sociedade portuguesa elaborado pela *Geração de 1870* e que ganha novos contornos após o recebimento do memorando inglês em 1890.²⁶⁸

²⁶⁷ NOVAIS, Noémia Malva. João Chagas e a República em letra de forma. *Biblos*, n. s. VIII (2010), p. 246. A revolta de 31 de Janeiro de 1891 foi o primeiro movimento revolucionário que teve por objetivo a implantação do regime republicano em Portugal. Tendo lugar na cidade do Porto, foi uma resposta ao *Ultimatum* inglês de 1890.

²⁶⁸ O grupo de intelectuais conhecido como *Geração de 70* buscava superar a crise moral e social da sociedade portuguesa através da instituição de um conjunto de novos valores éticos, sustentados, sobretudo, na laicidade e na razão (CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996; HOMEM, Amadeu Carvalho. Para uma leitura sociológica e política da “Questão Coimbrã”. *Máthesis*, nº 4, 1995). Para Antero de Quental, mentor do grupo em questão, a superação da decadência do país dependia da conformação, em Portugal, de um ideal em consonância com o espírito filosófico da época: “Hegel, Stuart Mill, Augusto Comte, Herder, Wolff, Vico, Michelet, Proudhon, Littré, Feuerbach, Creuzer, Strauss, Taine, Renan, Büchner, Quinet, a filosofia alemã, a crítica francesa, o positivismo, o naturalismo, a história, a metafísica, as imensas criações da alma moderna, espírito mesmo da nossa civilização...” (QUENTAL, Antero de. “Bom Senso e Bom Gosto. Carta ao Exmo. Sr. António Feliciano de Castilho”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988). A interpretação de caráter científico da realidade encontrava fundamento nas filosofias positivistas, que haviam transformado a sociologia numa ciência exata. De acordo com Fernando Catroga, “a crítica antropológica à essência das religiões (Feuerbach) e as interpretações históricas e psicológicas do cristianismo (a obra de David Strauss, *Vida de Jesus*, saiu em 1835 e teve tradução francesa em 1839-1840; o decisivo estudo de Renan, *História das Origens do Cristianismo*, veio a lume em 1863-1864, e em 1864 já contava com duas edições em português) eram postas ao serviço da crítica ao transcendentalismo religioso, em nome da interpretação humanista e secularizada da figura de Cristo. Por outro lado, a epopeia humanista de Victor Hugo, as filosofias da história de Vico e Michelet, os escritos de Edgar Quinet, bem como a dialética serial de Proudhon colocavam a objectivação da essência perfectível da humanidade como o fim último de todo o processo evolutivo, tendência a que um melhor conhecimento do ideário de Hegel (através de traduções ou resumos) conferia, nos casos mais especulativos, um enraizamento metafísico. Em correlação com este optimismo historicista, crescia, igualmente, a confiança apoteótica no futuro triunfo da ciência que as filosofias positivistas, embora com diferenças entre si, sistematizavam (Comte, Littré, Spencer)” (CATROGA, Fernando. “Positivistas e Republicanos”. In: TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 1. A História através da História. Lisboa: Temas e Debates, 1988, p. 102). A positividade a que se submeteu a sociedade imprimiu influências também no campo da arte. Na literatura, em geral, e na poesia, em particular, o realismo (ou naturalismo) colocava-se como a corrente literária responsável pela teorização estética do positivismo de contornos cientificistas (HOMEM, Amadeu Carvalho. *Do Romantismo ao Realismo*: temas de Cultura Portuguesa (Século XIX). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2005). Em obra anterior, o autor desta pesquisa analisou a influência do pensamento desses intelectuais na história do fado em: GASPAROTTO, Lucas André. *Uma torrente d’ais ou a alma nacional?* O fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904) [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2018.

Para João Leal, Rocha Peixoto considera o fado um “objeto etnográfico por excelência”, comparando-o a outras tradições populares portuguesas. Numa demonstração do “cruzamento entre antropologia e reflexão política”, considera “o povo e a cultura popular” como “registros onde cristalizava de forma particularmente rude aquilo que era visto como o irreversível declínio do país”.²⁶⁹

A versão definitiva d’*O Cruel e Triste Fado*, publicada na edição do jornal *O Primeiro de Janeiro* de 8 de dezembro de 1893, foi reproduzida na forma de um opúsculo em 1896 e finalmente publicada no volume *A Terra Portuguesa (Chronicas scientificas)* em 1897.²⁷⁰ De acordo com Rui Ramos, dentre os periódicos republicanos, o jornal em questão predominava no Porto como o “mais lido em todo o Norte do País (tirava 18 000 exemplares). Fora sempre de esquerda, fundado por ocasião da revolução do primeiro de Janeiro de 1868 [a *Janeirinha*], cuja efeméride o seu título comemorava”.²⁷¹ Tratava-se, portanto, de mais um periódico de contestação à Monarquia Constitucional.

As outras duas versões de *O Cruel e Triste Fado* foram publicadas na forma de livro. Em 1896, o opúsculo da *Imprensa Lusitana*, sediada na Figueira da Foz, teve uma “tiragem especial de 50 exemplares oferecidos ao autor pelos seus amigos da *Gazeta da Figueira* Pedro Fernandes Thomaz e Augusto Veiga”,²⁷² este, editor e proprietário do jornal em questão, aquele um renomado etnógrafo e musicólogo autor de importantes obras sobre o cancionário popular português na primeira metade do século XX. Em 1897, o texto é novamente editado na obra *A Terra Portuguesa (Chronicas scientificas)*, uma compilação de vinte e seis artigos publicados por Rocha Peixoto no jornal *O Primeiro de Janeiro*. Na *Explicação prévia* a esta obra, datada

²⁶⁹ LEAL, João. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, v. I (2), 1997, p. 332.

²⁷⁰ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, 12 p. Embora não tenho sido possível acessar a versão publicada no jornal *O Primeiro de Janeiro*, consta a referência desta edição nas versões posteriores de 1896 e 1897; PEIXOTO, Rocha. *A Terra Portuguesa (chronicas scientificas)*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores, 1897, p. 293-302. Todas as versões d’*O Cruel e Triste Fado*, com exceção daquela publicada n’*O Primeiro de Janeiro* em 1893, estão disponíveis em: *Sítio das Comemorações do 1º Centenário da Morte de Rocha Peixoto*. Biblioteca Municipal Rocha Peixoto Póvoa de Varzim. Disponível em: http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/site_rocha_peixoto/biografia.html. Acesso: 19 jun 2018.

²⁷¹ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 56. A *Janeirinha* foi o movimento iniciado no Porto, em 1868, que contestou a política tributária praticada por Fontes Pereira de Melo à frente da pasta da Fazenda durante a Monarquia Constitucional. A elevada carga tributária foi o resultado dos investimentos em aprimoramento técnico-industrial encetados no âmbito da política da *regeneração* e visava quitar os “gravosos empréstimos externos” (HOMEM, Amadeu Carvalho. *A Propaganda Republicana (1870-1910)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1990, p. 7).

²⁷² PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, [S.I.].

de maio de 1896, o autor retoma a crise da sociedade portuguesa agravada pelo *Ultimatum* inglês de 1890:

Succede pois, que, ao cabo de meia duzia de annos de crise, o paiz não encontrou base de solução para certos dos problemas que denominou viciaes [...]. Exactamente, ao divagar-se acerca do passado e do mal presente, assignalando o destaque dos contrastes, o paiz ficou mal armado para se conhecer, como pretendiam, nada se avançando n'uma fructuosa e vasta generalisação de noções essenciaes, extractadas, com opportunidade e com tino, da arqueologia e da historia, da religião e da língua, da tradição e da litteratura.

A Terra Portuguesa, inspiradora, deu pois e só, palavras, formulas, pretextos.

[...]. Sob a accessível maneira de chronica [...] escreveram-se [...] esses folhetins do *Primeiro de Janeiro* [...]. O título que os reúne agora só se legitima pela intenção que os dictou.²⁷³

Rocha Peixoto, incluindo *O Cruel e Triste Fado* nessa obra, reconhece, portanto, o gênero musical em questão como um objeto de valor etnográfico. Segundo ele, diretamente vinculados ao estado de decadência da sociedade agravado pelo *Ultimatum* inglês, os elementos da cultura portuguesa deveriam ser revisitados como forma de superar o atraso da nação. O fado é um dos quais deveria ser combatido.

Sua análise sobre o gênero musical em questão é a influenciada por dois importantes autores portugueses vinculados à *Geração de 70*. Um deles, o eminente historiador Oliveira Martins, por ele considerado um mestre conforme se viu, orienta e condiciona seu texto quanto ao estilo de escrita e quanto ao conteúdo, sobretudo no que diz respeito ao diagnóstico da decadência. O outro é Teófilo Braga, com quem Rocha Peixoto comunga a visão negativa e a constituição histórica do fado como uma tradição popular portuguesa. Os aspectos da obra desses dois intelectuais que influenciam as versões de *O Cruel e Triste e Fado* serão abordados agora.

2.1.1. Como quem escreve um drama: História e decadência nacional em Oliveira Martins

De acordo com António Machado Pires, uma das “simbólicas”, talvez a principal, da obra do historiador português, reside na “tendência para *corporificar nas figuras históricas* (os governantes, mormente), *os vícios da sociedade e da nação* e explorar esteticamente esses

²⁷³ PEIXOTO, Rocha. *A Terra Portuguesa (chronicas scientificas)*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores, 1897, p. 7-9.

índices de comportamento” em sua relação com a decadência da sociedade.²⁷⁴ Não por acaso, Oliveira Martins é autor de romances históricos centrados em figuras expressivas da história nacional, como *Os filhos de D. João I*, de 1891, e *A vida de Nun’Alvares: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz*, de 1893.²⁷⁵ Nesse sentido, é bastante conhecido o eco romântico presente na sua obra historiográfica centrada na figura dos reis. Segundo Fernando Catroga e Paulo de Carvalho, ele se aproxima de Alexandre Herculano “quando confere um lugar decisivo, na génese da [...] independência, à vontade política e à energia dos príncipes e barões portugalenses”.²⁷⁶

Em sua clássica *História de Portugal*, publicada em 1879, a obra mais emblemática daquela “tendência” acima referida, Oliveira Martins divide a história nacional de acordo com as dinastias portuguesas, dedicando capítulos ao reinado de cada monarca. Em “A catástrophe”, por exemplo, a quinta parte de sua *História* dedicada à dinastia de Avis, no primeiro capítulo intitulado “A corte de D. Manuel”, ele condensa na figura régia o estado de paralisia do país ante às riquezas trazidas do oriente: “os *fumos* da Índia [...] não deixavam pensar a corte senão em enriquecer e gozar [...]. Ocupado a calcular os lucros da sua fazenda da Índia, mercador e apaixonado pelas ricas alfayas preciosas, como um Medicis, D. Manuel tratava os seus capitães como feitores”.²⁷⁷

Nessa forma de escrita encontra-se também outra das “simbólicas” de Oliveira Martins. Segundo António Machado Pires, ele “se situa perante os factos históricos como um encenador”, procurando sempre “num acontecimento desastroso um significado simbólico, que dê a sugestão de um estado geral de coisas”, no caso, a decadência da sociedade.²⁷⁸ O próprio

²⁷⁴ PIRES, António Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Veja, 1992, p. 295, grifos no original.

²⁷⁵ MARTINS, J. P. Oliveira. *Os filhos de D. João I*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891; _____. *A vida de Nun’Alvares: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893. D. João I, rei entre 1385 e 1433 depois de um período de regência iniciado dois anos antes, é conhecido como “mestre de Avis”, dando nome à dinastia. Nun’Alvares é Nuno Álvares Pereira, também conhecido como o Santo Condestável, formalmente São Nuno de Santa Maria (1360-1431), foi um nobre e general português que desempenhou papel fundamental na crise sucessória entre 1383-1385, quando inicia a dinastia de Avis, por ocasião da morte de D. Fernando de Borgonha, que não havia gerado herdeiros masculinos.

²⁷⁶ CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996, p. 202.

²⁷⁷ MARTINS, J. P. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 2, p. 18. “Medicis” refere-se à dinastia homônima. Segundo E. H. Gombrich, tratava-se “da mais rica e poderosa das famílias de mercadores florentinos” (GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 188). D. Manuel I, rei da dinastia de Avis entre 1495 e 1521.

²⁷⁸ PIRES, António Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Veja, 1992, p. 298.

Oliveira Martins afirmara, na *Advertencia* à segunda edição de *Portugal contemporâneo*, que “a história se deve escrever, como quem escreve um drama”.²⁷⁹

Para Carmo Salazar Ponte, cuja obra é sugestivamente intitulada *Oliveira Martins: a História como Tragédia*, trata-se o “modelo literário” do autor de “um paradigma histórico-psicológico”. Sua *História de Portugal*, por exemplo, “narra o desenvolvimento de uma nação e os acontecimentos históricos, eles próprios trágicos, que terminam em ‘morte’ expressa pela perda da vontade colectiva e simbolicamente representada pela morte de D. Sebastião”.²⁸⁰

Na *Advertência* publicada em *A vida de Nun’Alvares*, Oliveira Martins sintetiza suas “simbólicas” e seu “modelo literário”, conforme estamos tratando aqui, referindo-se a duas de suas principais obras. Sobre a *História de Portugal*, na qual teria realizado “uma espécie de pintura mural onde a tragédia portuguesa se desenrola, na sucessão dos seus momentos épicos”,²⁸¹ ele justifica seu “modelo literário” de escrita da história:

a pintura synthetica e dramatica da vida de um dos seres collectivos chamados nações suggere ao espirito uma idéa muito mais nítida, real e duradoura, do que a narrativa summaria da sucessão dos acontecimentos. Tal é decerto a razão do êxito da *História de Portugal*.²⁸²

Em seguida, ele oferece um exemplo típico daquela “tendência para *corporificar nas figuras históricas [...], os vícios da sociedade e da nação*”,²⁸³ ressaltando o “paradigma histórico psicológico” de seu modelo literário de escrita da história.²⁸⁴ Segundo ele, depois dos filhos do mestre de Avis, D. João I, rei entre 1385 e 1433,

sucede a figura trágica de D. João II, em quem renasce o génio do infante D. Henrique, e os pensamentos vagos de seu irmão D. Pedro se formulam por um modo pratico, ou politico, para fundarem o imperialismo idealista [...]. Á vida de D. João II seguir-se-há [...] os reinados de D. Manuel e D. João III, com a desorganisação moral e económica da sociedade portugueza e com a transformação do imperialismo politico n'um quasi lamismo thibetano, quando toda a Hespanha foi presa do catholicismo delirante.

²⁷⁹ MARTINS, J. P. Oliveira. *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XX.

²⁸⁰ PONTE, Carmo Salazar. *Oliveira Martins: a História como Tragédia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 13. Nessa obra, sua tese de doutoramento, a autora identifica elementos da tragédia grega clássica na historiografia de Oliveira Martins.

²⁸¹ MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun’Alvares: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893, p. 6.

²⁸² MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun’Alvares: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893, p. 5.

²⁸³ PIRES, António Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Veja, 1992, p. 295, grifos no original.

²⁸⁴ PONTE, Carmo Salazar. *Oliveira Martins: a História como Tragédia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 13.

Esse cenário de crise teria preparado o solo fértil que fez florescer o mito do sebastianismo no contexto trágico da perda da independência em 1580:

Um tal estado de morbidez psychologica e o character mais geral da ultima geração do XVI século, e é por isso que a figura de D. Sebastião, em quem renasciam anachronicamente os ideaes do mysticismo heróico de outras eras: de D. Sebastião que foi um Nun'alvares posthumo, encerra a galeria dos homens typicos, e completa o quadro de estudos que tracei para ir aproveitando o tempo que ainda me for dado viver.²⁸⁵

Depois da retomada da independência em 1640, continua Oliveira Martins, “a historia de Portugal volta a não despertar a curiosidade, senão para o estudo dos casos de pathologia collectiva, já por se não distinguir, nos seus traços geraes, das historias do Meio-dia europeu”.²⁸⁶ Seu “drama histórico” se completaria, assim, em 1881, com a publicação de *Portugal contemporâneo*, que abarca o período de 1826, data da elaboração da Carta Constitucional outorgada por D. João IV, até 1834, com a derrota imposta a D. Miguel pelos liberais: “É essa melancólica historia que vem terminar nos episódios tragi-comicos de que se compõe o meu *Portugal contemporâneo*. É o periodo da decadência”.²⁸⁷

Assim pontuadas as “simbólicas” e o “modelo literário” da obra de Oliveira Martins que estarão presentes nas duas versões d’*O Cruel e Triste Fado* de Rocha Peixoto analisadas em seguida, pode-se agora pontuar os principais argumentos de seu diagnóstico da crise generalizada em que se encontrava a sociedade portuguesa na segunda metade do século XIX. Já se destacou anteriormente, que o estado decadente da nação foi apontado e discutido pelos intelectuais da chamada *Geração de 70*, a qual colocou em primeiro plano a ausência de espírito racional no país, argumento este, conforme veremos, também utilizado por Rocha Peixoto n’*O Cruel e Triste Fado*. Oliveira Martins discutiu a decadência da nação nas principais obras de sua *Biblioteca das Ciências Sociais*.

Nos textos introdutórios das primeiras edições de *Portugal contemporâneo*, os contornos de seu diagnóstico ganham papel de destaque. Na *Advertencia* à primeira edição, publicada em 1881, descreve, na senda daquela *Geração*, o estado da sociedade portuguesa: “a falta de coordenação das acções pelas idéas provém do espectáculo de uma sociedade confusa,

²⁸⁵ MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun’Alvares*: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893, p. 7.

²⁸⁶ MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun’Alvares*: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893, p. 8.

²⁸⁷ MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun’Alvares*: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893, p. 8.

onde a mediocridade e a insensatez vão de braço dado caminhando ás cegas n'uma estrada sempre deprimente dos caracteres”. Essas deficiências, “consequências do individualismo” que então imperava no país, teriam chegado ao ponto de “destruir inteiramente as antigas instituições e ideias”, configurando a falta de um sentido de comunidade no país.²⁸⁸

Essa ideia da importância da coletividade da nação assegurada por um sistema de instituições, é também encontrada na *História de Portugal*. Na *Advertência* à primeira edição publicada em 1879, ele afirma que, à história de um país,

o íntimo e essencial consiste no systema das instituições e no systema das idéas collectivas, que são para a sociedade como os órgãos e os sentimentos são para o individuo, consistindo por outro lado, no desenho real dos costumes e dos caracteres, na pintura animada dos lugares e acessórios que formam o scenario do theatro histórico.²⁸⁹

A solução para a superação da crise, adverte Oliveira Martins, constituiria, então, em “inspirar com a sciencia a democracia, varrendo os restos das abstracções subjectivas do espiritalismo antigo”.²⁹⁰ Trata-se, portanto, do principal argumento utilizado pelos intelectuais da *Geração de 70*.

O diagnóstico da crise é retomado nas *Explicações* à segunda edição da *Historia de Portugal* publicada em 1883. Criticando a excessiva ênfase do país na acumulação de riqueza econômica, ele ataca a *Regeneração*, política promovida pela Monarquia Constitucional, a partir de 1851, assentada na ideia de progresso material viabilizado pelo aprimoramento técnico-industrial.²⁹¹ Para Oliveira Martins, essas medidas eram necessárias, mas não suficientes à “vitalidade de um povo”. “Antes pobres com idéas e caracter”, dizia, “do que chatins vulgares e dinheirosos”.²⁹²

²⁸⁸ MARTINS, J. P. Oliveira. “Advertência”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XXVIII. Conforme já se destacou, Oliveira Martins atribuía às instituições, entendidas como “moldes racionais-morais” dos sentimentos individuais que dinamizam a sociedade, “o papel de atuar sobre a mente dos indivíduos, educando, desdobrando, definindo esses instintos racionais criadores, até o ponto de os tornar uma consciência claramente expressa num sentimento de responsabilidade” (OLIVEIRA MARTINS. *Quadro das Instituições Primitivas*. Lisboa: Guimaraes & C.ª Editores, 1953, p. 11).

²⁸⁹ MARTINS, J. P. Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 1, p. VI.

²⁹⁰ MARTINS, J. P. Oliveira. “Advertência”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XXXI.

²⁹¹ O modelo econômico regenerador punha [...] ênfase no desenvolvimento de vias de comunicação – basicamente ferrovias, estradas, telégrafo, visando à prosperidade comercial. Contudo, embora tenha colocado em contato as diversas regiões do país, colaborando significativamente com a circulação das ideias, essa política de fomento teve como consequência déficit orçamentário e endividamento público (MARQUES, António H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991).

²⁹² MARTINS, J. P. Oliveira. “Advertencia”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XVIII.

Ele via, assim, “uma decadência no carácter e uma desnacionalização na cultura”, consequência da carência de intelectuais dedicados a discutir a nação. Com excessão da figura solitária de Alexandre Herculano, afirmava, “se perdeu o habito de pensar, que apenas se escreve, por arte ou por indústria, n’uma linguagem mascavada, o que vem cozinhado e requentado de Paris”.²⁹³

Na nota *Ao leitor*, que abre a terceira edição de *Portugal contemporâneo* publicada em 1894, Oliveira Martins acrescenta outro argumento. Reproduzindo na íntegra um artigo de sua autoria publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, uma síntese de sua obra *Política e Economia Nacional*, publicada em 1885, ele traça um panorama histórico de Portugal, culpabilizando a riqueza fácil oriunda da empresa marítima de afastar o país da ação das ideias.

O referido artigo levanta uma questão: “a nação portugueza se encontra perante uma interrogação vital. Ha ou não ha recursos bastantes, intellectuaes, moraes, sobretudo economicos, para subsistir como povo autonomo, dentro das estreitas fronteiras portuguezas?”.²⁹⁴ Ele refere-se ao urgente deslocamento de tropas portuguesas para defesa dos territórios entre Moçambique e Angola no contexto da Conferência Internacional de Berlin (1884-1885).²⁹⁵ Diante desse fato, Oliveira Martins lamentava-se: “mais uma vez a taboa de salvação está no mundo ultramarino e na vida airada e aventureira cuja sorte já salvou Portugal no século XVII e n’este”.²⁹⁶

Chama atenção no artigo mencionado, a semelhança com os argumentos de Rocha Peixoto quanto à condenação da empresa marítima. De acordo com Rui Ramos, encontram-se no pensamento de Alexandre Herculano e Oliveira Martins as origens da ideia negativa atribuída às navegações: “as ‘descobertas e conquistas’ constituíram o principal problema para aqueles que no século XIX quiseram elaborar um discurso coerente sobre a história de Portugal”. Para Ramos, Herculano, desprezando as “glórias do século XVI”, julgou o “estudo da Idade Média [...] muito mais profícuo para a tarefa de reconstruir o Portugal contemporâneo”. Oliveira Martins, por sua vez, teria reduzido “o império do século XVI a um mar de infâmias e incompetência, vendo nele a causa do desaparecimento da nação que antes

²⁹³ MARTINS, J. P. Oliveira. “Advertencia”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XIX.

²⁹⁴ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. VIII.

²⁹⁵ MARQUES, António H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

²⁹⁶ MARTINS, J. P. Oliveira. *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XIII.

de 1580 se chamou ‘Portugal’ (e com a qual, segundo ele, o ‘Portugal’ contemporâneo apenas tinha em comum o nome)”.²⁹⁷

Oliveira Martins destacou o desserviço que a empresa marítima havia prestado ao país nas principais obras de sua *Biblioteca das Ciências Sociais*. Na *Historia de Portugal*, de 1879, ele afirma: “o nosso imperio no Oriente foi um desastre, para o Oriente e para nós. A bordo fomos tudo; em terra apenas podemos demonstrar o heroísmo do nosso caracter e a incapacidade do nosso domínio”.²⁹⁸ Em *O Brazil e as colonias portuguesas*, por sua vez, publicada em 1880, referindo-se ao fator migratório, ele destacara: “O Brazil é melhor colonia para nós do que a África, porém a melhor de todas as nossas colonias seria o nosso próprio reino”.²⁹⁹ No *Portugal contemporaneo*, publicado no ano seguinte, discorrendo sobre “as questões geográficas”, ele afirma:

Singular terra em que tudo gira á mercê do vento, e permanentemente se discute a própria raiz nacional! Não se diria que ella, arrancada do solo, batida pelo ar, sem alimento, se mirra? [...] O leitor sabe como, ancorada em Lisboa a pátria pelos seus fundadores, principiámos a sair o Tejo, a rodear a África e viemos a viver da India, e do Brazil depois.³⁰⁰

A problematização de Oliveira Martins sobre a decadência da sociedade tem, portanto, como plano de fundo, as consequências históricas da expansão marítima. A falta de autonomia e a dependência de recursos externos teria deixado o país entregue ao acaso de novas descobertas. Segundo ele, a manutenção do reino tornou-se inviável em 1640, quando “a restauração era forçada, para vingar, a subscrever a perda completa dos restos do império Oriental. Foi necessário o concurso da Europa para assegurar a independencia portugueza, utilizando as inimidades das potencias e salariando opiparadamente os nossos defensores”.³⁰¹

Nesse contexto, afirma, “feita a paz com a Hespanha”, depois de falhar o plano do marquez de Castelo Melhor de “poder alcançar para Portugal a fronteira da Finisterra, anexando a Galliza”, o país “parecia perdido, tanto era a desolação e a miseria d’este povo reduzido á condição de illotas dos spartanos bretões que o tutelavam. Portugal salvara-se da Hespanha,

²⁹⁷ RAMOS, Rui. As origens ideológicas da condenação das descobertas e conquistas em Herculano e Oliveira Martins. *Análise Social*, vol. XXXII (140), 1997 (1º), p. 113.

²⁹⁸ MARTINS, J. P. de Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 1, p. 24.

²⁹⁹ MARTINS, J. P. Oliveira. *O Brazil e as colonias portuguesas*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1920, p. 250.

³⁰⁰ MARTINS, J. P. Oliveira. *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1895, p. 422-423.

³⁰¹ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. VIII.

para cair nas de Inglaterra”.³⁰² Referindo-se ao tratado de Methwen assinado em 1703, o qual estabelecia que os ingleses consumiriam vinhos portugueses e esses têxteis britânicos, Oliveira Martins ironiza: “forças economicas, haveria talvez, reduzindo-se esta terra ás condições que lhe traçava o tratado de Methwen: uma longa vinha, com pouca gente, pois as culturas arbustivas não suportam população densa”.

E mais uma vez, continua, “quando Portugal parecia condenado, descobria-se em Minas o *el-dorado* [...]. O ouro e os diamantes do Brazil foram como a transfusão de sangue em um organismo anêmico. O sol da riqueza voltou a raiar no horizonte portuguez”.³⁰³ Restaurada a independência, a autonomia do país dependia, então,

dos rendimentos americanos, com que D. João V tornou Portugal uma scena de opera ao divino, e Pombal o teatro trágico de uma revolução theorica. Por isso, quando em consequência do tumulto napoleônico foi necessário ao rei fugir para o Brazil; quando houve que assignar os tratados de 1810, para a Inglaterra outra vez nos assegurar a independência; quando por fim, em resultado natural e necessario de tudo isso, houve que reconhecer em 1825 a separação do império brasileiro, outra vez dobravam para Portugal os sinos de finados, e pela segunda vez se inqueria se Portugal, reduzido aos recursos próprios do seu território, tinha ou não recursos para subsistir como nação independente.³⁰⁴

Depois da independência do Brasil, sem poder contar com as riquezas que a antiga colônia proporcionava, Portugal fica, uma vez mais, sem recursos “para salariar uma sociedade que a educação de séculos reduzira ás condições de parasitismo cortezão e sobretudo monástico”.³⁰⁵ A solução apontava-se, então, para o projeto pombalino. Contudo, embora reconheça algumas realizações, lamenta-se novamente Oliveira Martins: “se D. João V recamou Portugal de egrejas e palacios e o Marquez de Pombal reconstruiu Lisboa”, a “*physiologia social*” era de “uma sociedade vivendo de recursos estranhos ou anormais e não do fruto do seu trabalho e economia”.³⁰⁶

Conforme se verá em seguida, o conteúdo do artigo reproduzido na nota *Ao leitor (na terceira edição)* do *Portugal contemporâneo*, parece orientar, sobretudo, a versão definitiva

³⁰² MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. VIII.

³⁰³ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. IX.

³⁰⁴ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. IX.

³⁰⁵ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. X.

³⁰⁶ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XI.

d’*O Cruel e Triste Fado* de Rocha Peixoto, publicada a partir de 1893. Não só no que diz respeito à condenação da empresa marítima, mas igualmente no estilo e na forma como o texto é construído, sustentando-se nos mesmos personagens e fatos históricos. Igualmente, todas as questões sobre a obra de Oliveira Martins abordadas aqui, suas “simbólicas”, seu “modelo literário” de “paradigma histórico-psicológico” e os parâmetros de seu diagnóstico da decadência da nação estarão presentes nos textos de Rocha Peixoto.

Contudo, se Oliveira Martins constitui sua principal influência intelectual, com Teófilo Braga, Rocha Peixoto comunga a visão negativa e a constituição histórica do fado como objeto da tradição popular portuguesa. É do que se ocupa agora este trabalho.

2.1.2. Uma narração detalhada e plangente dos sucessos vulgares: a visão negativa do fado segundo Teófilo Braga

Em diversas obras de Teófilo Braga destinadas a coligir as tradições populares portuguesas, o fado figura de forma pejorativa. Contudo ele não deixa de incluí-lo como uma dessas manifestações “originais”. Em *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*, publicada em 1885, ele define como entende, etnograficamente, as tradições populares portuguesas:

desde 1867 a 1884 temos empreendido uma larga investigação sobre a ethnografia do Povo Portuguez [...]. Por uma evolução natural do nosso espirito achâmo-nos attrahidos para a observação de todos as manifestações do viver portuguez [...]. Attrahidos ainda na adolescência para esse lyrismo pessoal pervertido pelo Romantismo, viemos a conhecer que existia uma poesia mais profunda do que as emoções do momento, revelada nos conflitos da humanidade que acentuam a sua elevação na historia. Entrando n’esta via [...], a idealização do passado fez-nos compreender os documentos persistentes de sua poesia, as tradições transmitidas na voz do povo. Immediatamente, começámos a acumular os materiaes do *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez* [...].³⁰⁷

Sua “ethnografia do Povo Portuguez” inicia em 1867 com a publicação de três obras que abordam o que chama do “viver portuguez”: o *Romanceiro geral colligido da tradição*,³⁰⁸

³⁰⁷ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v. 1, p. V-VI.

³⁰⁸ BRAGA, Teophilo. *Romanceiro geral colligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

a *História da poesia popular portuguesa*³⁰⁹ e o *Cancioneiro popular coligido da tradição*.³¹⁰ Trata-se, afirma o autor, de uma coleção de “tradições transmitidas na voz do povo”, reunidas a partir de um “methodo de investigação” que considera a “reconstrução sociologica como systema de coordenação dos factos”, em desenvolvimento desde que se passou da “actividade *esthetica* para a actividade *scientifica*, e por fim para a especulação *philosophica*”.³¹¹

Ele conta que, em sua tese de doutoramento em direito, quando analisou os “*foraes*, documentos tradicionais do direito local e consuetudinário”, o estudo dessa jurisprudência levou-o a “encontrar numerosos vestígios de costumes na vida actual do povo, e abundantes symbolos jurídicos nas cantigas e romances oraes”. Essas evidências, representavam, para ele, o “lado vivo das instituições locais, e ao mesmo tempo a importancia historica contida nos factos aparentemente insignificantes aludidos nos cantos do povo portuguez”. Assim acreditava ter convertido o “interesse artístico” em “seriedade scientifica”.³¹²

É nesses termos que define “a ordem de estudos” das expressões populares como folclore. Essas manifestações, consideradas “tradição”, estariam na base de tudo o que o homem cria ou aperfeiçoa:

as aquisições das experiencias de cada geração e idade não se perdem, transmittem-se tradicionalmente, fecundando os espiritos para novas descobertas; ellas constituem a base de um consensus moral, em que as paixões e interesses se harmonisam, e como *synthese expeculativa* estabelecem entre as opiniões e os costumes uma progressiva conformidade.³¹³

Teófilo Braga pretendia, portanto, orientado pelos pressupostos científicistas adotados pelos intelectuais de sua geração e estabelecendo contornos à disciplina antropológica, coligir as tradições populares portuguesas, as únicas, segundo defendia, capazes de manifestar “a verdade simples da [...] alma” do que chamava de “povo portuguez”.³¹⁴ Nesse intento, o fado integra o elenco das tradições populares em duas obras dedicadas a essa coleção.

³⁰⁹ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

³¹⁰ BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro popular coligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

³¹¹ BRAGA, Teophilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v. 1, p. VI.

³¹² BRAGA, Teophilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v. 1, p. VI

³¹³ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, 2v. em 1, v.2, p. 333.

³¹⁴ BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro popular coligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. VII.

No *Cancioneiro popular coligido da tradição*,³¹⁵ ele apresenta 14 “Fados e Canções da Rua”, entre os quais o consagrado *Fado da Severa*, que canta a morte da lendária figura da meretriz da Mouraria. Numa espécie de introdução a essa obra, Teófilo Braga define as canções populares como “o rhapsodo de todas as alegrias e tristezas do poema da vida”. O povo, por sua vez, é definido como “o anonymo de todas as grandes obras da humanidade: das pyramides do deserto ás epopeas seculares, das renovações da sociedade ao prodígio da cathedral [...]. E a poesia é como a sua alma, sempre nova, rejuvenescendo-se na geração que pulula”.³¹⁶

Embora não deixe de destacar o importante papel da poesia popular na constituição da nação, o que o insere na primeira fase otimista da antropologia, ele reconhece o estado anêmico da sociedade portuguesa naquele momento:

pobre nacionalidade morta; é a túnica sobre que pairam os dados. Triste presentimento, tristíssimo, tanto mais, quanto se possa de uma alma ainda crente no meio da corrupção d’este Baixo Império. Colligir a poesia popular portugueza agora, no momento de transe, é como a *garrafa no mar* que se atirava nos naufrágios: é para que se saiba que existiu esse povo que também sofreu e cantou.³¹⁷

Teófilo Braga vê, portanto, nas tradições populares portuguesas uma possibilidade de superação do estado decadente da sociedade. No prefácio que escreveu ao *Cancioneiro de Musicas Populares* que Cesar das Neves publicou em 1893,³¹⁸ no qual também recolheu fados, ele retoma o assunto. Intitulado *As melodias portuguezas*, o texto em questão considera que os

³¹⁵ BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro popular coligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

³¹⁶ BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro popular coligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. VI.

³¹⁷ BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro popular coligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. VII. A poesia ocupou lugar de destaque entre os intelectuais da chamada *Geração de 70*. Antero de Quental, mentor do grupo em questão, em nota às suas *Odes Modernas*, concluídas em 1863 e publicadas em julho de 1865, destacou a missão revolucionária da poesia ao fundir a literatura à causa social, antecipando, assim, o caráter dos opúsculos que viria a publicar por ocasião da polémica conhecida como *Questão Coimbrã*. Segundo ele, a poesia seria “a forma mais pura d’aquellas partes soberanas da alma colectiva de uma época, a *crença* e a *aspiração*. – Partindo d’este principio – a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais intimo de uma idade – o autor, na rectidão imparcial da sua logica, havia de necessariamente concluir com esta outra afirmação – a *Poesia moderna é a voz da Revolução* – porque Revolução é o nome que o sacerdote da historia, o tempo, deixou cahir sobre a fronte fatidica do nosso século” (QUENTAL, Antero de. *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, p. 151, grifos no original). A *Questão Coimbrã* foi a polémica que colocou, de um lado, o grupo de intelectuais reunidos em torno de António Feliciano de Castilhos, o qual representava a tradição literária em Portugal, e de outro, os poetas conimbrenses pretensamente modernos da nova geração, Antero de Quental, Teófilo Braga, entre outros, os quais defendiam que a literatura deveria abordar temas vinculados à realidade do país e de maior preocupação social. Sobre a referida contenda consultar: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988; HOMEM, Amadeu Carvalho. “Para uma leitura sociológica e política da «Questão Coimbrã»”. *Máthesis*, nº 4, 1995, p. 89-102; CATROGA & CARVALHO, 1996, capítulo 8, p. 155-162; HOMEM, 2005, capítulos 4 e 5, p. 35-56; TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. “A História através da História”, In: *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates, 1988, capítulo 3.

³¹⁸ NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typographia Occidental, 1893.

cantos populares de cada país “são um documento científico para penetrar o gênio dos povos, Hoje mais do que nunca, convém a Portugal estes estudos; porque na decadência que por toda a parte nos ameaça, a revivescência do genio nacional depende da vitalidade da sua tradição”.³¹⁹

O fado é, portanto, um desses cantos do povo português. A exemplo do *Cancioneiro*, o gênero musical também aparece em outra obra de Teófilo Braga dedicada às tradições populares. Na *História da poesia popular portuguesa*, é descrito como

uma narração detalhada e plangente dos sucessos vulgares, que entretecem o existir das classes sociais mais baixas da sociedade [...]. Tem o *fado* a continuidade do *descante*, seguindo fielmente uma longa narrativa, entremeada de conceitos grosseiros e preceitos de moralidade com uma fôrma dolorosa, observação profunda na descrição dos feitos, graça despreziosa, com uma monotonia de metro e canto, que infunde pesar, principalmente na mudez ou no ruído da noite, quando os sons saem confusos do fundo das espeluncas, ou misturados com os risos dos lupanares.³²⁰

Nesses termos, Teófilo Braga define o fado, à semelhança de outros escritores contemporâneos, alguns dos quais citados anteriormente, de forma depreciativa, de baixa qualidade musical e circunscrito aos ambientes degradados da boemia. “Chama-se *fadista*”, continua, “ao vagabundo nocturno que anda modulando essas cantigas; nome que vem do velho francez *Fatiste*, poeta”.³²¹ Contudo, conforme já se destacou aqui, ainda que descrito nesses termos, ele não deixa de incluir o fado no repertório poético popular português, visto que atenderia às prerrogativas que o definem naquele momento.

Dessa forma, apesar das condicionantes sociais, o fado atenderia aos pressupostos formais da poesia popular. Para Teófilo Braga, o único modo de caracterizá-la era “pela música com que é cantada”, já que, entre o povo, “quasi sempre [...] a poesia e a musica não se separam, o repentista improvisa cantando”.³²² No *Prologo* de sua *História da poesia popular portuguesa*, ele apresenta as “*leis de formação poética*”³²³ que definiriam o *subtractum* da obra, “um livro de escavações e reconstruções históricas”.³²⁴ Nela, o autor defende que “a primeira fonte das tradições populares” reside na reivindicação dos povos de “remontar-se á mais alta antiguidade,

³¹⁹ BRAGA, Teophilo. “As melodias portuguesas”, In: NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typographia Occidental, 1893, p. VII.

³²⁰ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. 89-90.

³²¹ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. 89-90.

³²² BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. 91-92.

³²³ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

³²⁴ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. V.

e descenderem de uma origem divina”. De acordo com seu código poético, “a poesia para o povo [...] é o acto mais serio da vida” e, dentre as diferentes tradições, origina-se da “fatalidade da raça”.³²⁵

Em obra posterior, ele reforçaria seu argumento, ampliando-o:

na Arte, é onde mais se vê a fatalidade da organização. A impressão que hade ser descripta no verso ou com a palheta é subita; o agente passivo não sabe, não prevê o modo como o objecto que contempla o impressiona. A não ser assim, o que o artista contemplava deixava de ser uma realidade, para reduzir-se a uma forma convencional ou symbolica. Sob este ponto de vista os cantos populares merecem uma importancia transcendente.³²⁶

Conforme veremos, a visão negativa do fado como uma das tradições populares portuguesas e, portanto, como uma das “feições” do povo português é precisamente a visão de Rocha Peixoto acerca do gênero musical. Espontaneamente cantado pelo povo, que já introjetara como naturalmente seu, o fado seria uma manifestação da fatalidade da raça.

Sua inexorável manifestação como tradição popular portuguesa constituía, segundo Teófilo Braga, uma herança árabe. Essa influência teria sido culturalmente decisiva, já na formação de Portugal, a ponto de afirmar que “os *Romanceiros* da Península foram inspirados ao povo pela lucta e convivência dos Arabes”.³²⁷ Desde pelo menos 1870, sustentando-se na obra de Alexandre Herculano, Teófilo Braga defende que a raça conhecida como *mosárabe* encontra-se na origem do povo português.

Na sua *História da Literatura Portuguesa - Introdução*, publicada em 1870, obra que mais tarde, entre 1909 e 1918, se desdobraria nos quatro volumes da *História da Literatura Portuguesa (recapitulação)*,³²⁸ ele afirma ter sido a invasão árabe da península ibérica, no século VII, a responsável pela florescência cultural daquele território. Com “o esplendor da civilização árabe”, dizia, “veiu o gosto de poetar, e o verso octasyllabo do povo [...]; a rasão despertava, encadeada por tantos séculos á carroça da teologia; a Mathemática, a Musica, e a

³²⁵ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. VI.

³²⁶ BRAGA, Teophilo. *Historia da Litteratura Portuguesa – Introdução*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 29-30.

³²⁷ BRAGA, Teophilo. *Historia da Litteratura Portuguesa – Introdução*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 14.

³²⁸ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa (recapitulação)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, 4 v.

Poesia rompiam as cataractas da inteligência”, definindo “o genio artistico do povo portuguez”.³²⁹

Para entender no que consiste a raça moçárabe para Teófilo Braga é preciso recuar à invasão da península pelos povos germânicos no século V. Nesse contexto, afirma, “o elemento ibérico assimila e unifica o ramo gaulez, o lombardo, o romano, o godo e o árabe”.³³⁰ Contudo, a separação dos Wisigodos entre o *godo nobre* e o *godo plebeu*, ou *lite*, teria sido decisiva. O primeiro, essencialmente aristocrático, preservou a herança da civilização romana, adotando posteriormente o cristianismo; o segundo, uma vez que aceitara “pacificamente a convivencia com os arabes”,³³¹ teria passado a imitar seus costumes, de onde “veiu o nome da raça que se formava insensivelmente, os *Mosarabes*”, expressão oriunda “do arabe *Musta 'rab*, o que imita, ou que se quer tornar arabe”.³³²

Segundo Teófilo Braga, “na magistratura civil, os nomes dos vários cargos também tinham designações árabes”. Ele recorre então a Herculano, citando-o: “o resultado definitivo de todos estes factos, devia de ser no começo da monarchia a preponderância do *elemento mosarabe entre as classes inferiores*, ao passo que entre a nobreza preponderava forçosamente a raça asturo-leoneza”. Para o autor, esses fatos atestariam “a vida da raça *mosarabe* como legitimo elemento da nacionalidade portuguesa”.³³³ Ou, mais exageradamente, “a essência da nação portuguesa”.³³⁴

A teoria teofiliana ganha novos contornos no ano seguinte, com a publicação de *Epopêas da Raça Mosárabe*. Nessa obra ele retoma a divisão entre os godos para afirmar que ao “elemento *gothico-arabe*” da nacionalidade, que forma os moçárabes, “pertence a grande poesia épico-narrativa dos Romanceiros”, cujas tradições foram conservadas na música e na dança.³³⁵ É neste elemento, portanto, que se deveria buscar as expressões populares genuínas:

³²⁹ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 41-47

³³⁰ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 43.

³³¹ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 52.

³³² BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 56.

³³³ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 61.

³³⁴ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 50.

³³⁵ BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. V.

“é nos *lites*, que conservam tradições, superstições, costumes jurídicos e designações domesticas da antiga vida germanica, que se deve ir procurar os germens da fecunda seiva da poesia que se manifestou no século XII”.³³⁶

É, pois, assim, que Teófilo Braga vai discorrer sobre a forma poético-musical denominada *Xacaras*. Segundo ele, o povo formou-as no século XVI, “provenientes dos árabes vencidos que viviam do mister de cantarem e dançarem pelas ruas” da corte de D. Manoel, e que, segundo comentava-se à época, “cahira em desuso por causa da origem desprezível”. Em Portugal, afirma, “que essa forma existiu, temos uma prova nos *Fados*, *xacaras* modernas em que a acção se não tira da vida heroica, mas se funda em uma narração minuciosa e plangente dos sucessos ou logares que entretecem o existir das classes miseraveis da sociedade”.³³⁷

A descrição pejorativa do fado prossegue:

Pelos *Fados do Marujo*, do *Soldado*, do *Degredado*, podemos concluir que esta forma tem a continuidade do descante, seguindo fielmente uma longa narrativa, entremeiada de conceitos grosseiros e preceitos de moralidade, com uma forma dolorosa, observação profunda, graça despreziosa, monotonia de metro e de canto, que infundem pesar quando os sons saem confusos do fundo das espeluncas. O *rythmo* d’este canto é notado com o bater de pé e com desenvolvos requebros [...]. Assim podemos ver que o *Fado* é uma degeneração da *xacara*, que pelas transformações sociais, veiu a substituir a canção de *gesta* da idade media.³³⁸

Os termos da descrição pejorativa do fado presente em *Epopêas* são idênticos aos que já havia utilizado, anos antes, na *História da poesia popular portuguesa*, de 1867, na qual define-o como “uma degeneração da *xacara*”. Da mesma forma, ele repete em ambas as obras, a alusão ao acompanhamento coreográfico: “o *rythmo* do canto é notado com o bater do pé e com desenvolvos requebros; a dança e a poesia auxiliam-se no que se chama *bater o fado*”.³³⁹ Como veremos, essa expressão também se encontra nos textos de Rocha Peixoto.³⁴⁰

³³⁶ BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871, p. 10.

³³⁷ BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871, p. 319-321. D. Manuel I, rei da dinastia de Avis entre 1495 e 1521.

³³⁸ BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871, p. 321.

³³⁹ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. 90.

³⁴⁰ Embora não seja objeto de análise neste trabalho, essa descrição do fado com acompanhamento coreográfico, os “desenvoltos requebros”, encontra explicação na sua existência remota no Brasil, desde, pelo menos o século XVIII, e que teria se transformado em canto, posteriormente, em Portugal a partir da metade do século XIX. Segundo José Ramos Tinhorão, “os lunduns deixados por Caldas Barbosa [...] ficariam tão marcados por seu estilo e personalidade que quase com certeza se pode atribuir à sua autoria uma “modinha” de fins de século XVIII [...], *Modinhas do Brazil* [...], em cujos versos finais já se dava a conhecer a existência de outra dança de origem negro-brasileira destinada também a virar canção: o fado”. Já conhecido, portanto, em Portugal a dança do fado conheceria um forte impulso com o “o regresso do rei D. João VI e sua corte para Lisboa, em 1821”. Para Tinhorão, o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, lançado em folhetins semanais no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro e publicado em dois volumes em 1854-55, confirma a presença da dança

Como parte do legado árabe na conformação cultural da península ibérica, Teófilo Braga acrescenta mais um elemento que deve estar diretamente vinculado ao fado: a presença moura, argumento esse endossado por Rocha Peixoto. De acordo com Teófilo Braga, havia

também na criação da poesia nacional um elemento árabe secundário, a que chamamos *Mixtiarabe*, em contraposição ao *Mostarabe* ou primário: é este constituído pelas povoações muçulmanas que durante as conquistas de D. Afonso Henriques até D. Afonso III, foram deixadas permanecer no solo de que perdiam o domínio, garantindo-se-lhe o domicílio em bairros separados ou *Mourarias*, e a religião, arte e indústria, em Forais próprios.³⁴¹

Contudo, explica Teófilo Braga, só foi aos mouros permitido permanecer no solo sob a condição de servos. Assim teria revelado a “narração da conquista de Lisboa” no século XII:

E entom [...] ficaram huns poucos de mouros, e erão cavaleiros, e pediram por mercê a el-rey que nam mandasse matar, e que lhes dêsse hum logar apartado em que podessem lavrar e criar, e que ficassem por seus servos para sempre, e fazendo-lhes el-rey esta mercê que eles lhe mostrariam grandes tesouros d’haver que hi jaziam escondidos. Entom vendo el-rey o que lhe pediam [...] foi acordado que lhes fosse feita esta mercê, que nam morressem, e que ficassem por servos captivos.³⁴²

Nesses termos, se nos atermos ao surgimento do fado na cidade de Lisboa em meados do século XIX, o localizaremos justamente na Mouraria, local habitado pelos mouros, que dão nome ao bairro onde viveu a mítica figura da Severa, personagem que protagoniza o surgimento do gênero musical em Portugal. Se essa teoria se confirma ou não, é o que menos importa. Fundamental aqui, é demonstrar que Rocha Peixoto aponta as influências árabe e moura como elementos definidores de uma “feição” portuguesa que, de maneira fatal, estaria manifestada no fado.

A suposta origem árabe do fado é também apontada por Teófilo Braga em *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e superstições*, publicada em 1885. Nessa obra, ele afirma que “os cantos conhecidos pelo nome de *Huda* pelo Arcipreste de Hita, são ainda os nossos *Fados*, que usados pelos tropeiros do Brasil coincidem com a descrição feita pelo arabista

do fado no Brasil oitocentista (TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Musica, 1994, p. 45-59).

³⁴¹ BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 32-33. Dom Afonso Henriques, então conde de Portucale, assumiu o trono de Portugal como Afonso I da dinastia dos Borgonha entre 1139 e 1185. Afonso III foi rei pela mesma dinastia entre 1248 e 1279.

³⁴² BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 33

Caussin de Perceval”.³⁴³ De acordo com o tal Arcipreste, era com a *viola de arco* “que se cantavam os *Fados*, no século XIV ainda com o seu caracter arabe”.³⁴⁴

Por fim, interessa pontuar mais um elemento étnico que, segundo a teoria teofiliana, se encontra na constituição do povo português e que figura como um dos argumentos presentes n’*O Cruel e Triste Fado* de Rocha Peixoto. Trata-se da influência dos celtas, definidos por Teófilo Braga como “aventureiros, sonhadores, de uma brandura feminina”.³⁴⁵ Esse “elemento dócil, aventureiro, amoroso”, afirma, “os Celtas, assentaram-se para as bandas do mar”.³⁴⁶

A influência céltica parece bastante óbvia se pensarmos na grandiosa empresa marítima montada pelos portugueses. Mais do que isso, é o conjunto de características atribuídas aos celtas que o vincula como um traço, talvez o principal, da personalidade cultural do país. “Transluz o gênio céltico”, afirma Teófilo, “nos costumes, no caracter e nas creações do espírito dos portugueses”.³⁴⁷ Contudo, é justamente esse traço cultural uma das principais justificativas para a crise social e moral que vivia o país naquele momento.

Teófilo Braga escreve em 1870. No contexto, portanto, em que a intelectualidade formulava um diagnóstico da decadência da sociedade sustentado, sobretudo, na crítica à falta de um espírito racional. Assim, sonhadoras e aventureiras, “as esperanças das raças célticas”, afirma, “ainda hoje alentam o nosso povo, tão decaído da sua antiga grandeza”.³⁴⁸ Conforme veremos, é justamente a influência das características atribuídas aos celtas sobre o povo

³⁴³ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, 2v. em 1, v. 1, p. 62. Juan Ruiz (Alcalá de Henares, 1284-1351), clérigo que exerceu a função de arcipreste em Hita, atual província de Guadalajara na Espanha, foi conhecido por criar uma obra miscelânea, predominantemente narrativa em verso, que constitui uma importante obra literária medieval espanhola, o *Livro de bom amor*. Quanto a *Caussin de Perceval*, Teófilo Braga não deixa claro tratar-se de Armand-Pierre Caussin de Perceval (Paris, 1795–1871), ou de seu pai Jean-Jacques-Antoine Caussin de Perceval (Montdidier, França, 1759–1835). Ambos, contudo, foram professores de árabe no Collège de France em Paris.

³⁴⁴ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, 2v. em 1, v. 1, p. 407.

³⁴⁵ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 6.

³⁴⁶ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 26.

³⁴⁷ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 26. É interessante destacar, nesse ponto, que Oliveira Martins, na sua condenação da empresa marítima, também se refere à herança celta. Na *História de Portugal* ele afirma: “epopêa do espirito indagador, audaz e paciente, as nossas navegações, as nossas explorações colonisadoras, tornam-nos os gênios d’esse elemento mysterioso, para o qual, porventura, a nossa alma céltica nos atrahiu” (MARTINS, J. P. de Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 1, p. 24, p. 24-25).

³⁴⁸ BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 25.

português que compõe o argumento central de Rocha Peixoto acerca do estado letárgico da sociedade portuguesa consubstanciada no fado.

Atento a esses elementos da obra de Teófilo Braga somados à influência de Oliveira Martins assinalada anteriormente, pode-se, agora, investigar em profundidade os textos de Rocha Peixoto. Conforme se afirmou, serão analisadas duas versões de *O Cruel e Triste Fado*: a primeira, publicada no jornal *A República Portuguesa* em 1890, e o opúsculo impresso pela *Imprensa Lusitana* em 1896.

2.2. A mais imprevista, intensa e dramática feição: a primeira versão de 1890

Na primeira versão de *O Cruel e Triste Fado*, publicada no jornal português *A República Portuguesa* de 6 de dezembro de 1890, Rocha Peixoto assina o texto sob o pseudônimo de Crimmel.³⁴⁹ Trata-se de um artigo curto, estampado em duas colunas de uma mesma página do combativo jornal do Porto. Não por acaso, o teor do texto é bastante agressivo, característica que, de forma alguma, constitui uma exceção na imprensa da época. Contudo, não deixa de ser curioso que, embora não exclua o tom rude, amenize-o nas versões posteriores.

No início do texto ele afirma que um povo manifesta de forma espontânea e despercebida as características intrínsecas que já introjetara como naturalmente suas. Seriam essas expressões o objeto de trabalho dos etnógrafos:

á generalidade do publico passam de largo factos que, pormenorizando a vida social d'um povo no que ella tem de mais flagrante e caracteristico, lhe imprimem a mais imprevista, intensa e dramática feição. Será, porém, base para maçorraes divagações dos ethnologistas esse acaso, a sorte, o fado que, em todas as nossas acções, compromissos e acontecimentos capitães da vida, intervem cruel ou felizmente produzindo alanceantes magas ou originando reaes venturas.³⁵⁰

Como se nota na citação, o autor utiliza o significado latino da expressão fado, como sinônimo de “acaso”, “sorte”, “destino”. Só no decorrer do texto o termo recebe a alcunha musical. Viu-se anteriormente que, para Teófilo Braga, a poesia popular surge como “fatalidade

³⁴⁹ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

³⁵⁰ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

da raça”.³⁵¹ No texto de Rocha Peixoto, o acaso surge como fator determinante dessa “imprevista, intensa e dramática” feição da nação, que, mais adiante, revela ser o fado enquanto canção.

Essa espécie de característica transcendental seria, portanto, conformadora do destino da nação. No caso português, diz Rocha Peixoto, o fado, agora com acepção musical, condenado por suas condicionantes sociais e pelas baixas qualidades poético-melódicas, constituiria a síntese de um povo passivo, entregue à imprevisibilidade do destino:

É o acaso que faz de nós ricos ou pobres; é a sorte ou o acaso que nos realiza um bom ou mau casamento; é a sorte ou o acaso que nos gratifica com um emprego rendoso; é a sorte ou o acaso que nos faz criminosos e ladrões, honestos ou equilibrados; é a sorte ou o acaso que nos atira como o pé direito á vida ou com o esquerdo á desgraça. Esse acaso, essa sorte, synthetisa o fado que a todos domina, desde o snr. D. Miguel que o batia até nós que o gememos.³⁵²

Depara-se aqui com a expressão “*bater o fado*”, já utilizada anteriormente por Teófilo Braga, ligada a uma figura da nobreza. D. Miguel de Bragança foi regente de Portugal e Algarves entre 1826 e 1828, e rei até 1834, período que coincide com as primeiras referências ao fado em Lisboa em meados do século XIX. Se, conforme afirma, no tempo do monarca “batia-se” o fado, posteriormente os portugueses teriam passado a “gemê-lo”, numa alusão à característica exclusivamente vocal do gênero musical consolidada atualmente.

Acompanhando a descrição de Teófilo Braga, Rocha Peixoto define o fado como uma “derrancada musica” composta de “fúnebres versos”. Contudo, “essa melopeia”, ou seja, uma cantiga simples, seria, conforme afirma, “d’uma integral justeza” ao comportamento cultural do povo português. Tudo nele,

o motivo, a factura, a melancholia terna e amaviosa, o chorado, o pianinho, a atitude acabrunhada do cantor, olho em alvo, grenha ao vento, a immundicie do corpo e a porcaria da alma, como tudo isto é onomatopaica, como define com atroz clareza o que nós todos somos em malandragem, em idiotia e em esterco!”.³⁵³

Esta fatalidade, “pois que é inherente ao portuguez”, diz Rocha Peixoto, “privará a collectividade. Motivos, senão primaciaes, de bom prezo, para explicarem a passividade da nação nos seus destinos”, que, miserável, estaria “à mercê do acaso [...], esperando melhor sorte”.³⁵⁴ A razão desse estado de coisas estaria sintetizada no fado.

³⁵¹ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. VI.

³⁵² CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

³⁵³ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

³⁵⁴ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

Sua análise insere-se, assim, no diagnóstico da decadência da sociedade portuguesa consolidado pelos intelectuais da *Geração de 1870*. Teria sido o distanciamento da nação dos ideais racionalistas e cientificistas da civilização moderna, o responsável pela consubstanciação do fado com o estado decadente da nação:

a carência de noção da positividade da existência, as cálidas heranças do paganismo, a absorção feita ao deante pelos deslumbramentos da palavra e do culto catholicos, um natural relaxo que nos faz antes indiferentes do que contemplativos [...]. Para as raças fortes não é uma sobrenatural presença que as induz a empreender e a actuar. É o cálculo, é o estudo, é a razão, que nós, homens de sentimento, tanto desdenhamos.³⁵⁵

Uma síntese do pensamento da *Geração de 70*, que evoca justamente os argumentos encontrados em *O Cruel e Triste Fado*, é oferecida por Fernando Catroga e Paulo Archer Carvalho. Para alcançar o objetivo de inserir Portugal nos trilhos da modernidade, afirmam,

as ciências, com o seu carisma de objectividade e de racionalidade, apareciam, de facto, aos olhos da «nova geração», como a prova irrefutável da verdade das propostas filosóficas e sociais que, em seu nome, eram apresentadas como a solução definitiva para a crise moral e social decorrente das contradições capitalistas. Em Portugal, isso significava a contestação do *status quo* nascido com a Regeneração e implicava a anatematização das instituições (propriedade, Igreja, Monarquia) e dos valores éticos (utilitarismo) e estéticos (ultra-romantismo) que o legitimavam.³⁵⁶

Essa ideia da importância da coletividade da nação, comprometida, segundo Rocha Peixoto, pelo afastamento da nação dos ideais racionais e científicos da civilização moderna, encontra argumentos na obra de Oliveira Martins. Segundo ele, lembremos, “a falta de coordenação das acções pelas idéas provém do espectáculo de uma sociedade confusa, onde a mediocridade e a insensatez vão de braço dado caminhando ás cegas n’uma estrada sempre deprimente dos caracteres”.³⁵⁷ Assim, a inexistência de um sistema de instituições capaz de coordenar as decisões individuais, teria condenado o país a um individualismo responsável pela falta de um sentido de comunidade.³⁵⁸

Somada às deficiências da nação, dentre as quais destacava a incapacidade intelectual, Rocha Peixoto acrescenta a aversão ao trabalho: “Sem essas qualidades brônzeas no trabalho e lucidas no pensamento, amarrados de grilhetas á inercia, com vivemos e de que dependemos?”, pergunta-se. “Dos vaivéns da sorte!”, ele mesmo responde.³⁵⁹ Em seu artigo *A anthropologia*,

³⁵⁵ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

³⁵⁶ CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996, p. 167.

³⁵⁷ MARTINS, J. P. Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 1, p. VI.

³⁵⁸ MARTINS, J. P. Oliveira. “Advertência”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906; _____. *Quadro das Instituições Primitivas*. Lisboa: Guimaraes & C.ª Editores, 1953.

³⁵⁹ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

o caracter e o futuro nacionais, impresso no terceiro volume da *Revista de Portugal* publicada no Porto em 1890 sob a direção de Eça de Queirós, ele considera que, devido às suas carências, a única contribuição do povo português à história universal foi a efêmera empresa marítima:

Homens de sentimento, pulsillanimes quando melancolicos, futeis pela verificada incapacidade intellectiva que não permite a concepção e elaboração da obra mental, duradoura e de futuro, inertes quanto a facultades iniciadoras, até nas mais urgentes sollicitações da vida, restam, como episodio fugaz da sua intervenção na historia, as navegações d'outr'ora, documentos incontrastaveis da rapace ambição dos homens, com a coragem cega pela avidez do ouro, heroes e traficantes, typos perfeitos de assignalada pirataria, e ao diante, para satisfação de todos nós, padrões de immarcescivel gloria. N'isto se quéda a ephemera contribuição dos portuguezes nos universaes destinos.³⁶⁰

Como se depreende, definida de forma depreciativa, a empresa marítima teria sido o único resultado possível do caráter deficiente de um povo sentimental, avesso à atividade intelectual e, por isso, entregue ao acaso. Produto da ambição dos homens, as navegações são condenadas pelo autor, argumento que o coloca, assim, uma vez mais, *pari passu* com a obra de Oliveira Martins.

Entregue ao acaso das descobertas proporcionadas pela empresa marítima, o povo português sintetizado no fado leva Rocha Peixoto a afirmar: “Tudo entre nós corre o fado. Os navegadores lá tiveram o seu, como os lobis-homens, - as rainhas, como as bruxas; corre-o o dinheiro, o paiz e o tempo, e cada um, individualmente, quando lhe chegar a tyranna morte, terá acabado o seu fado!”. Ele entende, dessa forma, o fado – canção, como o fado – destino do povo português.

³⁶⁰ PEIXOTO, Rocha. A anthropologia, o caracter e o futuro nacionaes. *Revista de Portugal*, Porto: Luga & Genelioux, vol. III, n. 18, 1890, p. 690. Idealizada a partir de 1888 por Eça de Queirós, enquanto ocupava o cargo de cônsul em Paris, onde residiu em Neuilly até sua morte em 1900, a *Revista de Portugal*, lançada em 1889, pretendia preencher uma lacuna no país. Numa espécie de *Programa-prospecto* publicado no jornal *O Tempo*, de 15 de março de 1889, a *Revista de Portugal* coloca-se como “uma Publicação onde, além de se apresentarem creações da imaginação no Romance e na Poesia, resultados da investigação na Sciencia e na Historia, trabalhos de Critica artística, se estudem, com desenvolvimento e adequada competência, os assumptos que genericamente se prendem com a Politica, com a Economia, com as Instituições, com o os Costumes, com todas as manifestações de um organismo social”. O periódico justificava-se porque “o Publico, pela ausência d'uma Revista que periodicamente vá registrando a vida nacional nas suas diversas evoluções, não tem possuído o único meio de seguramente computar a valia ou a inanidade do esforço colectivo”. A exemplo de Oliveira Martins e Rocha Peixoto, que não por acaso são seus colaboradores, a publicação denunciava a ausência de espírito coletivo configurado pelas deficiências, sobretudo intellectuais, da sociedade portuguesa naquele momento. Pretendendo “actuar como um fecundo fator de educação”, o *Programa-prospecto* da *Revista* afirmava: “Uma nação só vive porque pensa – *cogita ergo est*. A nação que, nas coisas da intelligência, se mostra morta, ou que a cada esforço que em prol d'ella se tenta para a mostrar viva responde com o desdém, inutilizando voluntariamente esse esforço e dando-se publicamente a attitude de morta” (*O Tempo*, Lisboa, de 15 de março de 1889, p. 2-3).

Ao lado de outras tradições populares como a crença no lobisomem e nas bruxas, ele analisa o fado como um objeto etnográfico português. Trata-se, conforme destacou João Leal, de uma tentativa de considerá-lo como registro “onde cristalizava de forma particularmente rude aquilo que era visto como o irreversível declínio do país”.³⁶¹ Visto dessa forma, a exemplo de outras crendices que afastavam a nação dos ideais da moderna civilização, era preciso eliminar o fado: “Este agente mórbido e intrínseco que nos dá o derreio da acção e na iniciativa carece de extinguir-se, substituindo-lhe o ar fatal e o esfalfamento por tino e virilidade. É penoso? é longo? Seja, mas annule-se”.³⁶²

Contudo, ao condená-lo, ressalta novamente o carácter antropológico de sua análise acerca do fado, ou seja, reconhece-o como uma manifestação cultural da nação que refletia a precária situação da sociedade. Sendo assim, o gênero musical constituiria um traço da cultura portuguesa a ser corrigido:

Um povo pode ser, por indole, sentimental e triste, por fatalidade ethnica, indolente, por causa pathologica, pouco inteligente. Parvo, a esta altura do século, é que não. Não se altera artificialmente o cunho anthropologico que define uma raça, nem o meio, nem o seu clima; corrige-se-lhe todavia as manhas e o vícios. Irra! Que já é tempo de deixarmos de ser palermas!³⁶³

³⁶¹ LEAL, João. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, v. I (2), 1997, p. 332.

³⁶² CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1. O apelo por uma virilidade da nação será uma das prerrogativas para a superação do estado de decadência da sociedade portuguesa até o Estado Novo, conforme veremos no decorrer deste trabalho, sobretudo, no discurso de Luis Moita em 1937. Segundo Maria Bernardete Ramos, “o desejo de virilização, na primeira metade do século XX, compunha um dos ideários do nacionalismo, vigente nos regimes fascistas [...]. Era recorrente, no mundo ocidental, o discurso de que somente a virilização da nação, da sociedade ou da raça, tiraria os povos da decadência em que se encontravam. A virilidade era evocada para resguardar a ordem contra os “perigos da modernidade” e a distinção entre cidadãos de “boa conduta moral” e aqueles considerados “anormais” – os doentes mentais, os homossexuais e todos os portadores de “taras” ou de doenças que colocassem em risco a saúde da prole. A virilidade era também evocada como símbolo do espírito da nação e de sua vitalidade material”. De acordo com a autora, nesse contexto, “as vanguardas artísticas, da virada do século XIX para o XX, com seu experimentalismo, teriam rompido com a noção de representação [...]; aparece nas artes plásticas o carácter andrógino do corpo; expressava-se, enfim, o sentimento da perda da identidade masculina e da feminilização da cultura” (RAMOS, Maria Bernardete. “Homens de pedra e cal do Estado Novo Português: estatutária e virilidade da nação”, In: SZESZ, Christiane Marques; RIBEIRO, Maria Manuela Tavares; BRANCATO, Sandra Maria Lubisco; LEITE, Renato Lopes; ISAIA, Artur Cesar (Orgs.). *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 343-344). Rui Ramos, por sua vez, tratando já do período modernista, identifica uma “metafísica da virilidade” nos trabalhos de António Sérgio e Raúl Proença publicados nas páginas da revista semanal *Seara Nova*, dirigida desde 1921 por esse último e por Jaime Cortesão, os idealizadores da *Renascença Portuguesa*. Sérgio e Proença teriam idealizado uma “divisão entre os princípios e os instintos”. Para o primeiro, afirma Rui Ramos, só se “poderia obter a serenidade na clareza e na virilidade” da razão sobre os instintos”. Já Proença, por sua vez, que definiu seu pensamento como uma “filosofia da virilidade”, vítima de “uma obsessão machista”, conforme Rui Ramos, tinha como “uma das favoritas estocadas [...] como polemista [...] a sugestão de falta de virilidade, ou mesmo a homossexualidade, nos seus adversários” (RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 483).

³⁶³ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1.

Novamente, aqui, ele atribui um suposto comportamento cultural ao povo português vinculado à formação da raça. Com uma personalidade “sentimental e triste”, “indolente”,³⁶⁴ o povo português colocaria-se passivo e indiferente aos vícios que o classificavam como uma nação atrasada. Era preciso corrigir, dessa forma, as deficiências da sociedade sintetizadas no fado.

Conforme já se destacou anteriormente, nessa versão d’*O Cruel e Triste Fado*, caracterizada por um texto curto que manifesta as animosidades geradas pelo *Ultimatum* inglês, o tom agressivo deve justificar o fato de Rocha Peixoto não ter assumido a autoria do artigo. A riqueza desse documento reside justamente no caráter sintético e explosivo de seu conteúdo, que o coloca perfeitamente inserido no “traumatismo patriótico” gerado pelo recebimento do memorando britânico em janeiro daquele ano de 1890.³⁶⁵ Dessa forma, o texto, de um lado, aborda o diagnóstico da decadência elaborado por Oliveira Martins na senda da *Geração de 70*; de outro, endossa a visão negativa do fado e de sua constituição histórica como objeto da tradição popular portuguesa nos termos definidos por Teófilo Braga.

Se nas versões posteriores o argumento central do artigo não se modifica, percebe-se nelas uma opção pela erudição, procurando amenizar o tom agressivo da primeira. Na versão definitiva a partir de 1893, mantém-se a visão negativa do fado tomada de Teófilo Braga, agora num texto visivelmente elaborado de acordo com as “simbólicas” e o “modelo literário histórico-psicológico” de Oliveira Martins.

2.3. *Todo o temperamento d’um povo lá dentro: a versão definitiva a partir de 1893*

Viu-se que a versão definitiva d’*O Cruel e Triste Fado* foi publicada pela primeira vez no jornal *O Primeiro de Janeiro*, de 8 de dezembro de 1893, já então assinada por Rocha

³⁶⁴ PEIXOTO, Rocha. A anthropologia, o caracter e o futuro nacionaes. *Revista de Portugal*, Porto: Lugan & Genelioux, vol. III, n. 18, 1890, p. 689.

³⁶⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999, 44-56, grifo no original.

Peixoto. Posteriormente, o texto seria publicado na forma de um opúsculo na Figueira da Foz em 1896 e, em 1897, na coletânea de artigos *A Terra Portuguesa (Chronicas scientificas)*.³⁶⁶

Será analisado aqui o opúsculo de 1896, visto não estar disponível o artigo original publicado n’*O Primeiro de Janeiro*. A versão definitiva apresenta-se dividida em duas partes. Na primeira Rocha Peixoto ocupa-se de uma longa síntese da história de Portugal, que ocupa a maior parte do texto, a fim de demonstrar os eventos que conformaram a decadência da sociedade portuguesa no final do século XIX. Na segunda parte, ele passa a descrever as características sociais e poético-musicais do fado, sempre de forma depreciativa, demonstrando como as deficiências de caráter produzidas ao longo da história da nação portuguesa consubstanciam-se no gênero musical em questão.

A exemplo da primeira versão, o texto inicia reafirmando o papel decisivo do acaso na definição do fado enquanto característica do povo português, argumento que vai sendo reforçado ao longo do artigo:

o unico povo do mundo que canta o fado tem n’este a expressão flagrante e nitida das suas tendencias, da sua sentimentalidade e do seu entendimento; a sina, o acaso, a sorte que preside ao nosso destino, que determina as nossas acções e que explica os mais varios aspectos da nossa existencia, ou seja n’uma angustia collectiva, ou individualmente, atirando-nos com o pé direito á ventura ou com o esquerdo á desgraça, eis o que define o povo portuguez, eis o que n’um antropismo universal d’onde herdou ou recebeu a maioria dos seus mythos, se destaca como a característica propria.³⁶⁷

O fado é, portanto, a expressão mais genuína da sentimentalidade portuguesa. Em seguida ele repete um trecho da primeira versão de 1890. Evocando o acaso como definidor da riqueza ou da pobreza, da “felicidade” ou da “desventura no amor”, da “saúde” ou da “molestia”, da “virtude” ou do “crime”, sentencia: “é sempre o fado dominando tudo, desde o senhor D. Miguel que o batia, até ao povo a gemê-lo!”.³⁶⁸ Trata-se, portanto, de idêntica passagem presente na primeira versão do texto, na qual já havia referido as origens remotas do gênero musical em questão.

Rocha Peixoto vai buscar, então, na constituição histórica do povo português, a explicação para essa personalidade cultural do país. Bebendo da teoria teofiliana, segundo ele, um elemento teria sido responsável por conformar essa característica: “o nomadismo arabe que

³⁶⁶ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, 12 p.; *A Terra Portuguesa (Chronicas scientificas)*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores, 1897, p. 293-302.

³⁶⁷ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3.

³⁶⁸ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3.

nos ficou no sangue”, afirma, “encontrou, em condições geográficas especiais e em circunstâncias históricas fortuitas, meios fáceis de se expandir, de ser assimilado pela casta isenta d’essa herança e de se transmitir, ao diante com crescente intensidade”.³⁶⁹ Essa ancestralidade árabe ocupa importante papel na análise que d’*O Cruel e Triste Fado* se faz aqui.

A herança árabe, além de ter sido um dos elementos responsáveis por conformar a “feição” do “único povo do mundo que canta o fado”,³⁷⁰ estaria no cerne de um “problema étnico” existente no país, conformado por uma composição heterogênea de raças.³⁷¹ Conforme defendia Teófilo Braga, a raça moçárabe, conformada pela junção dos elementos *gótico* e *árabe*, seria o traço mais original do povo português. Para Marçal de Menezes Paredes, a tese teofiliana “buscava sustentar a existência de uma originalidade racial como determinante da existência de Portugal como nação”. Contudo o que encontrou foi uma “lusitanidade híbrida”, uma identidade racial “mestiça”, resultado de séculos de invasões por diferentes povos.³⁷²

É justamente na heterogeneidade racial que reside o “problema étnico” apontado por Rocha Peixoto. Essa característica seria uma das condicionantes da decadência da sociedade. Ligando a questão étnica à geográfica, ele afirma:

effectivamente, concede-se á especial situação geographica do paiz, a origem remota da medíocre representação do portuguez em todas as manifestações reveladoras d’um povo que quer viver [...]. Tal situação, n’esse pressuposto, deplorável, impeliu a invadir-a, em épocas variadas, povos ethnogenicamente diversos, os quaes, fundindo-se com os elementos indigenas ou expulsando parte d’elles, demorando-se levemente ou fixando-se de vez, prescreveram leis, alteraram línguas e costumes, introduziram novos hábitos, impozeram porventura outras religiões, e por ultimo, em lucta continua, nefasta ou vantajosa, restringiram ou alargaram territorios. D’estas invasões innumeras, levadas a fim com desiguaes intercadências, derivou a cruel heterogeneidade d’um povo, sem traço algum decisivo que o marque fundo e forte, que o revele por assignaladas tendencias sob qualquer aspecto de atividade intelligente ou astuciosa, que o denuncie enfim por um caracter dominante, original, todo seu, iniludível e irrefragável.³⁷³

Dessa forma, sem um traço genuinamente seu, herdeiro de uma raça híbrida e nômade, com um território voltado ao mar, o país esteve, historicamente, entregue aos desígnios do acaso. Como única alternativa, restara-lhe a empresa marítima: “a mescla étnica que mandava,

³⁶⁹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3-4.

³⁷⁰ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3-4.

³⁷¹ PEIXOTO, Rocha. A anthropologia, o caracter e o futuro nacionaes. *Revista de Portugal*, Porto: Lugan & Genelioux, vol. III, n. 18, 1890, p. 689.

³⁷² PAREDES, Marçal de Menezes. “O moçárabe na cultura portuguesa”, In: FAY, Cláudia Musa; VENDRAME, Maíra Inês; CONEDERA, Leonardo de Oliveira. *História e narrativas transculturais entre a Europa mediterrânea e a América Latina*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017, v. 2, p. 129-149.

³⁷³ PEIXOTO, Rocha. A anthropologia, o caracter e o futuro nacionaes. *Revista de Portugal*, Porto: Lugan & Genelioux, vol. III, n. 18, 1890, p. 689.

dirigiu a actividade governante para as conquistas em Africa”, afirma Rocha Peixoto n’*O Cruel e Triste Fado*.³⁷⁴ Ele atribui, portanto, à heterogeneidade da raça, as consequências negativas das navegações, sob a justificativa de que essa iniciativa acabara por negligenciar o país econômica e culturalmente.

Se toma de Teófilo Braga a explicação da “fatalidade da raça” portuguesa, que, heterogênea por formação, carecia de originalidade, ele busca na obra de Oliveira Martins a explicação para as condições e circunstâncias históricas responsáveis por conformar a decadência da sociedade. Na síntese da história de Portugal que apresenta, utiliza-se das “simbólicas” e do modelo literário de “paradigma histórico-psicológico” atribuídas à obra martiniana.

Na versão de *O Cruel e Triste Fado* ora analisada, as navegações figuram como a grande vilã, historicamente responsável pela decadência da nação. Para justificar seu argumento, Rocha Peixoto apresenta uma síntese da história de Portugal, desde a expansão marítima iniciada no século XV até o reinado de D. Joao VI. A exemplo de Oliveira Martins, ele centra sua análise nas figuras régias, ressaltando os fatos “dramáticos” da história nacional, que teriam sido responsáveis por conformar o estado decadente da sociedade portuguesa no século XIX.

Mais do que orientar-se pelas prerrogativas de Oliveira Martins, ele parece tratar com deboche as figuras régias. Referindo-se ao fracasso das primeiras tentativas de povoar “as manchas incultas”, de “arrotear o país”, de “fixar gente à terra”, ele se refere a Fernando I, o último monarca da dinastia dos Borgonha entre 1367 e 1383, como “um lindo príncipe” que “impedia a marcha d’esse trabalho” devido “a inconstância do seu coração, as suas inverossímeis correrias guerreiras e os caprichos e intrigas em que o envolvia a esposa, a cujo fadário unira o seu” e que “irritaram por vezes o povo n’um clamor de prudencia e juizo”.³⁷⁵

Como se vê, nem mesmo a figura das rainhas escapa ao deboche de Rocha Peixoto. No trecho acima, ele se refere à esposa de Fernando I, Leonor Teles. Muito impopular, afirma António José Saraiva, ela, que assumiu o trono após a morte do marido por falta de um herdeiro

³⁷⁴ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 4.

³⁷⁵ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 4. Fernando I, popularmente conhecido como “O Formoso”, “O Belo”, “O Inconstante”, “O Inconsciente”, foi o último rei da dinastia dos Borgonha, entre 1367 e 1383. Segundo Oliveira Marques, “tirando partido da conturbada situação interna castelhana e aliando-se aos ingleses, [...] interveio, envolvendo-se em três guerras sucessivas, de resultados pouco favoráveis [...]. Os problemas sociais [...] elevaram-se a um estado geral de descontentamento” (MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 24).

masculino, era “pouco casta, de cujos filhos a paternidade não poderia deixar de se presumir duvidosa”.³⁷⁶

Nesses termos, Rocha Peixoto vai seguindo Oliveira Martins, explorando eventos da história nacional que considera desastrosos para justificar, de forma trágica, a decadência da sociedade portuguesa encetada desde que “a mescla ethnica que mandava, dirigiu a atividade governativa para as conquistas em Africa”.³⁷⁷ A empresa marítima surge sempre, portanto, vinculada à formação étnica do país:

o bom successo das primeiras aventuras fez explodir na alma portugueza o que n'ella havia de índole errante e moura, pois o cativo do Infante Santo, nunca liberto por falta de dinheiro, esquecera ou explicava-se: cumpria o seu fado. A pouco e pouco vai crescendo a ancia de viagem; terras novas, paisagem exótica, riqueza e domínio, tocam a ambição geral.³⁷⁸

A exemplo da relação que já havia estabelecido entre o comportamento nômade do povo português e a herança árabe, Rocha Peixoto, inspirado em Teófilo Braga, menciona nesse trecho outros dois elementos da formação étnica do país: o celta e o mouro. O primeiro, pelas características pontuadas na teoria teofiliana sobre as raças que constituíram o povo português, teria conformado a “índole errante” do país que empreendeu talvez a maior empresa marítima da história ocidental. O segundo, o mouro, oferece uma relação mais direta com o fado.

Em *O Cruel e Triste Fado*, a expressão “Moirama”, uma variação de “mourama”, termo que designa “a terra, o país, a região dos mouros” ou “o povo mouro”, população muçulmana conforme descreveu Teófilo Braga, é também utilizada de forma negativa. Referindo-se à derrota de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir no Marrocos, Rocha Peixoto descreve um país devastado com as consequências do conflito. Aos efeitos da peste, somava-se um cenário de promiscuidade. As mulheres, afirma, aborrecidas “nos seus leitos, esqueciam demasiado que os maridos ainda estavam vivos n'outras plagas” e entregavam-se a outros homens”. Entre esses, acrescenta, viu-se assumir “a pederastia um character epidemico” em Lisboa. É em meio a esse estado da sociedade que Rocha Peixoto afirma: “Ora os reis, como as mulheres, também correm o seu fado; estas vão dar, de queda em queda, na má vida; o monarca epilogou a sua chimera, com a morte, na Moirama!”.³⁷⁹ Percebe-se, assim, o sentido pejorativo atribuído ao

³⁷⁶ SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1996, p. 179.

³⁷⁷ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 4. A tomada de Ceuta, localizada na península de Almina no norte do continente africano, em 1415, inaugura a expansão marítima portuguesa.

³⁷⁸ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 5.

³⁷⁹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 7.

termo na medida em que é utilizado para designar o destino final do monarca em comparação ao destino promíscuo das mulheres que acabavam “na má vida”.

A síntese da história de Portugal é conduzida sempre pelos efeitos negativos da empresa marítima, que, devido aos fartos recursos que oferecia, lançava os portugueses ao mar, despovoando a pátria. “As riquezas da Índia”, afirma,

produzem um verdadeiro deslumbramento. O espirito de aventura alastra de tal sorte, que parece pairar na terra portugueza um delírio das grandezas colectivo. Tudo quer ser marinheiro, mercador, traficante, pirata; o solo fica quasi abandono; nem pão há que chegue para os que ficam; nem sequer existe quem teça vestuário; um rei mesmo, o Venturoso, manda vir estrangeiros para constituírem-se as galés.³⁸⁰

Morto D. Sebastião, um vácuo na linha sucessória levou à incorporação da coroa portuguesa pela espanhola sob o reinado dos Felipes a partir de 1580. “Ao anexar o nosso territorio”, afirma Rocha Peixoto, “a Hespanha encontrou um povo gafo, terra inculta e, para o tempo, uma assombrosa divida publica; nem lavoura nem industria; a fidalguia, n’uma penúria de indigentes, prostituia-se e entregava-se; só a religião esplende, fervorosa e erótica”.³⁸¹

Sua interpretação desse momento histórico orienta-se, uma vez mais, pela obra de Oliveira Martins, o qual afirmara, lembremos, que os reinados de D. Manuel e D. João III foram responsáveis pela “desorganização moral e económica da sociedade portugueza [...], com a transformação do imperialismo politico n’um quasi lamismo thibetano, quando toda a Hespanha foi presa do catholicismo delirante”. Era devido ao “estado de morbidez psychologica e o character mais geral da ultima geração” do século XVI,³⁸² que surge o solo fértil para o florescimento do mito do sebastianismo no contexto trágico da perda da independência em 1580.

A partir da restauração da coroa portuguesa em 1640, com a recuperação da independência, o texto de Rocha Peixoto continua nos passos de Oliveira Martins, sobretudo baseado no artigo publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro e reproduzido

³⁸⁰ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 5. Rocha Peixoto refere-se a D. Manuel I, rei da dinastia de Avis entre 1495 e 1521. Segundo Oliveira Marques, ele “restaurou os Bragança e as outras famílias banidas ao pleno gozo das suas antigas dignidades, privilégios e patrimônio. Sendo governador da Ordem de Cristo e beneficiando dos primeiros frutos da Índia, podia permitir-se o luxo de ser generoso e misericordioso” (MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 43).

³⁸¹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 7.

³⁸² MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun’Alvares*: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893, p. 7.

integralmente na nota *Ao leitor (na terceira edição) do Portugal contemporâneo* de 1894. “Recuperada a independência”, afirma Rocha Peixoto,

a ruina mais cresceu com a prolongada guerra a manter por tantos anos. O povo vai, sem afeições e sem estímulos; não abandona elle Affonso VI aceitando, em substituição do malfadado, o monarca que assassina de vez a indústria nacional em Methwen?

Mas chega a noticia do oiro e das pedrarias do Brazil [...]. E ahi surgem as correrias [...]. O êxodo realisa-se com demencia, com volupia; que a alma aventureira portugueza não é feita para o medo [...]. O dinheiro abunda, dissipa-se. Lança-se fora. O rei Magnanimo malbarata-o em piedade e em luxuria. É um fado brejeiro por esses conventos fora.³⁸³

Como se vê, a exemplo do referido artigo de Oliveira Martins, Rocha Peixoto arrola, como elementos constituidores da decadência da sociedade, a histórica falta de autonomia de Portugal, sempre dependente dos recursos das colônias, no caso o Brasil, e sob o jugo inglês. É importante destacar ainda que, ao estilo de Oliveira Martins, ele personifica, no trecho acima, o estado de decadência da sociedade nas figuras régias da dinastia dos Bragança. Afonso VI, rei entre 1656 e 1683, é o “malfadado” responsabilizado pela crise após o domínio espanhol. Pedro II, seu sucessor até 1706, é acusado de “assassinar” a indústria nacional, ao assinar o tratado de Methwen com os ingleses. D. João V, por sua vez, o rei “magnânimo” entre 1706 e 1750, ilustra o deslumbramento do país ante às riquezas resultantes da exploração do Brasil iniciado por seu antecessor.

O que se passa em Portugal, segundo Rocha Peixoto, é, então, um “fado brejeiro”. Aqui ele parece utilizar-se da dupla acepção do termo – como destino e como canção –, para, uma vez mais, o depreciar. É que a expressão “brejeiro” tem, em Portugal, o significado pejorativo de “que ou quem é desonesto, falta de honradez; canalha, trapaceiro, velhaco”, “que ou quem vive na vadiagem; malandro, vagabundo”, “que ou quem é inclinado à obscenidade, à lubricidade; indecente, malicioso, lascivo”, “de ou o que é ordinário, reles”.³⁸⁴

Segundo Rocha Peixoto, coberto com os metais brasileiros, o país aplica mal seus recursos. “A obra de Pombal falha, como falhou [entre outros] a [...] de Castelo Melhor. Desgraçadamente já é tarde para utilizar o manancial americano, creando com elle o trabalho nacional, e, derivativamente, o amor da terra, um ideal politico, uma solidariedade de povo, um orgulho de raça”.³⁸⁵ Ele lamenta, assim, que a riqueza do Brasil não tenha sido utilizada para

³⁸³ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 7-8.

³⁸⁴ BREJEIRO, In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5ª [recurso eletrônico]. Instituto Antonio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2002.

³⁸⁵ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 8.

tirar Portugal da crise social e moral. Vale lembrar aqui, uma vez mais, que ele se utiliza da mesma argumentação de Oliveira Martins, que se referiu ao país no tempo de D. João V e do Marques de Pombal como “uma sociedade vivendo de recursos estranhos ou anormais e não do fruto do seu trabalho e economia”.³⁸⁶

É referindo-se, ainda, ao Brasil, que Rocha Peixoto conclui sua síntese da história de Portugal. O argumento final reforça o “problema étnico” na constituição do povo português e suas consequências na configuração do estado decadente da sociedade:

o caminho do Brazil está aberto para jamais se fechar; até D. João VI, o jagodes, a demanda, essa terra que o portuguez desejou e desejará sempre lhe deixem franca contando que exercerá lá uma atividade que aqui não lhe acode ao infortúnio, inconscientemente, no seu sangue, o fatalismo árabe como um jugo, a índole aventureira repuxando.³⁸⁷

A história de Portugal surge, assim, em Rocha Peixoto, condenada pela constituição heterogênea de sua raça. O fatalismo árabe e a índole céltica teriam devotado o país a viver da aventura da empresa marítima, entregue ao acaso de novas descobertas que sustentassem a nação. Se, no trecho acima, fica evidente a influência da teoria teofiliana acerca das raças que constituíram historicamente o povo português, nele identifica-se, ainda, a visão depreciativa que Oliveria Martins fazia de D. João VI. Enquanto Rocha Peixoto considera o príncipe regente um “jagode”, um “joão-ninguém”, para o eminente historiador português tratava-se de um indivíduo de “esperteza *saloia*, única espécie de sabedoria aninhada no seu gordo cérebro”.³⁸⁸

Como procurou se demonstrar até aqui, o principal argumento de Rocha Peixoto para a decadência da sociedade portuguesa situa-se na constituição histórica de sua formação enquanto povo. Teria sido essa configuração a responsável por conformar uma nação condenada pela empresa marítima à dependência do acaso de novas descobertas. Todas essas características, defendia, conforme já se destacou, sintetizavam-se no “fado dominando tudo, desde o senhor D. Miguel que o batia, até ao povo a gemê-lo!”.³⁸⁹

Na segunda parte do texto, ele passa a descrever as condicionantes sociais e as características poético-musicais do fado, sempre de forma depreciativa. Retomando o caráter etnográfico de sua análise ao colocar o gênero musical ao lado de outras tradições populares, a

³⁸⁶ MARTINS, J. P. Oliveira. “Ao leitor (na terceira edição)”, In: *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906, p. XI.

³⁸⁷ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 8.

³⁸⁸ MARTINS, J. P. Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 2, p. 233.

³⁸⁹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3.

exemplo do que fez na primeira versão do texto, ele explora, uma vez mais, a dupla acepção do termo, - como destino e como canção: “Tudo entre nós corre o fado, os navegadores e os lobis-homens, as bruxas, e as rainhas; e cada um de nós, chegada a tyranna morte, tem acabado o seu fadário”.³⁹⁰

O fado surge, assim, como mais uma crendice da tradição popular portuguesa, abarrotada de misticismo e fantasia. O povo português estaria, por sua constituição histórica enquanto raça, condenado a conformar uma sociedade decadente moral e socialmente:

n’esta fê cega, que o gênio e a vida portugueza explicam, a lassitude na iniciativa, a carência de um ideal colectivo, o alheamento do povo na obra politico-economica dirigente, compreende-se na nação entontecida de grandezas ou resignada nos desastres que só atribue ao destino. Nunca o povo portuguez se ocupou das revoluções na sciencia e nas artes, nunca o uniu o sentimento consciente e altruista de nacionalidade.³⁹¹

Aqui, a exemplo do que vem se demonstrando, ele insere novamente sua análise no diagnóstico da decadência consolidado pelos intelectuais da *Geração de 1870*. O temperamento passional, lascivo até, do povo português, teria afastado o país dos ideais racionalistas e cientificistas da civilização moderna. Assim, numa nação composta por homens de sentimento, afirma Rocha Peixoto,

o fado e o que n’elle se diz de sonho, de sombra, de amor, de ciume, de ausencia, de saudade e principalmente de conformação com o crú e negro imperio do destino, eis o que exprime dramaticamente a feição da alma nacional. O fado é portuguez, é toda uma mentalidade, é toda uma Historia.³⁹²

Essa intrínseca relação do fado com uma suposta personalidade cultural portuguesa encontra amparo na recolha dos temas matriciais do gênero musical realizada por Alberto Pimentel. Em *A Triste Canção do Sul*, obra publicada em 1904, ele traz uma listagem que, embora longa, considera-se importante citá-la na íntegra, visto que justifica o argumento de Rocha Peixoto. “Além da vida do fadista e da morte das mal-fadadas que viveram entre o povo”, afirma Pimentel, “o *Fado* canta ainda outros assumptos, a saber:

- a) O amor, como fadista é capaz de o sentir; sem delicadeza e sem recato :(sic) o amor sensual, que principia por onde nas outras classes acaba.
(...)
- b) Os trabalhos e sofrimentos das classes sociaes que estão em contacto com o fadista ou próximas a elle.
- c) Os aspectos da vida popular e a chronica das ruas, como as *hortas*, os *pregões*, a *noite de Santo Antonio*.

³⁹⁰ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 8-9.

³⁹¹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 8-9.

³⁹² PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 9.

- d) Os grandes crimes e os grandes desastres terrestres ou marítimos, que impressionam a opinião publica.
- e) A morte de personagens celebres.
- f) Os conflictos políticos ou religiosos que provocam discussões na imprensa e no parlamento.
- g) A nomenclatura popular de utensílios de trabalho nas artes e officios ou de animaes, arvores, plantas, flores, etc.
- h) As cidades, seus bairros e ruas, as villas e aldeias do paiz, n'um jogo de metaphora ou de antithese; n'um sentido de orgulho local e patriótico ou de funda nostalgia.
- i) Passagens da Bíblia, assumptos religiosos, especialmente relativos á vida eterna, e episódios da historia de Portugal.
- j) Descrição das esperas de touros, peripécias das touradas, triumphos e desastres dos toureiros mais evidentes.
- k) Expressão de malicias e gaiatices, que ou é formulada brutalmente n'uma linguagem obscena ou recorre ao equívoco e ao trocadilho.
- l) Floreios de palavras exdruxulas e arrevezadas que muitas vezes não fazem sentido.³⁹³

Os temas matriciais do fado narram, portanto, o cotidiano, os sentimentos e as fatalidades do povo português. E é justamente essa a característica atacada por Rocha Peixoto ao afirmar que “Portugal tem pois e apenas, de genuinamente seu, o fado; o fado para a folia, para o amor, para a amargura e até para a morte, em choradinho z’i á beira do sepulcro!”³⁹⁴

Quando une a essa crítica o ataque às características poético-melódicas do fado, tem-se o retrato completo do gênero musical composto por Rocha Peixoto:

N’um mesmo schema métrico, de norte a sul, d’antes, hoje e sempre, o povo enquadra todas as suas idéias e sentimentos, todos os factos, n’essa melopeia derrancada que só pode gestar-se n’um paiz que nunca foi mais que uma ruina, raso com lampejos de uma opulência fruste”. Inez de Castro e a Severa, o bem e o mal, o rosto da lua e as vozes do echo, além-tumulo e a redenção, a paixão, a desdita, o ciúme, a vingança, até o Pobre Portugal, tudo se canta n’um mesmo rythmo, n’uma musica de pequenas variantes, alanceada, gemebunda, irreparável. Os que não cantam, sentem, ouvem com um prazer morbido, interpretam os sentimentos do quadro ineluctavel d’esta logica.³⁹⁵

Essa imagem do fado consubstancia, portanto, o estado decadente da nação naquele momento. É como se o gênero musical em questão fosse capaz de traduzir em versos a personalidade cultural do povo português, que o canta de forma espontânea e despercebida porque já o introjetara como naturalmente seu. Contudo, para Rocha Peixoto, se o fado “exprime dramaticamente a feição da alma nacional”,³⁹⁶ explica-o tão somente a ausência de

³⁹³ PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p. 101-103, grifo no original. Rui Vieira Nery considera esta recolha de temas realizada por Alberto Pimentel como sua principal contribuição à história do fado (NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004).

³⁹⁴ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 10.

³⁹⁵ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 10-11.

³⁹⁶ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 9.

um ideal coletivo na nação e seu alheamento dos ideais racionais da moderna civilização europeia.

A ausência de um “sentimento consciente e altruista de nacionalidade” se manifestaria, assim, na falta de originalidade das criações populares portuguesas. “Os temas fundamentaes da lyrica popular”, afirma, mesmo que “decalcados da mythologia” ou ainda quando “se ocupam de sentimentos triviais”, embora denunciem

recursos de expressão e harmonia e beleza de rythmo, [...] ou se encontram paralelos na terra extranha de raça afim, ou se devenda a via transmissora. No caso do Romanceiro nada há cujo thema não seja céltico, romano ou universal. Se a gênese do romance peninsular está por conhecer, teem já averiguado folk-loristas e filólogos, que os que nós cantamos nos chegaram pelos cruzados, romeiros ou jograes.³⁹⁷

Reforçando a influência céltica, entre outras, os temas populares dignos de serem considerados folclóricos são, para Rocha Peixoto, sempre importados em Portugal. Constituem-se sempre como “remodações, apenas, adaptações; nem um, primitivo e pátrio!”.³⁹⁸ Por outro lado, o país teria de genuinamente seu o fado, essa “melopeia derrancada” que canta apenas sua sentimentalidade e sua fatalidade.

Esse quadro estaria sintetizado nos versos de “conhecido mote d’um fado typico”:

Se vires a mulher perdida
Não a trates com desdem,
Porque Deus também castiga
Não diz quando nem a quem³⁹⁹

Abordando temas como prostituição, superstição e credence, os versos, afirma Rocha Peixoto, “com todo o temperamento d’um povo lá dentro, imundo, vadio, hypocrita, malandro”, denunciam toda a “miseria social, miseria orgânica” do país. Nessa “melopeia sem encanto”, continua, “sem elevação, sem frescura, sem ingenuidade, modismo de desespero, de conformação, de penitencia e de perdão, atitudo e marcha, emprego da vida e ideal, tudo dá, ao contemplar d’estes grupos, uma noção: - É a patria que passa!”.⁴⁰⁰

É possível concluir da análise do texto de Rocha Peixoto, que o fado traduz, naquele momento, social, melódica e poeticamente, toda a sentimentalidade do povo português, aventureiro e sonhador, constituído historicamente por uma composição heterogênea de raças que o fez carente de originalidade e entregue aos desígnios do acaso de novas descobertas

³⁹⁷ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 9-10.

³⁹⁸ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 10.

³⁹⁹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 12.

⁴⁰⁰ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 12.

proporcionadas pela empresa marítima. Alheio aos ideais racionais e científicos da civilização moderna, passava, então, despercebida do país, a noção de coletividade capaz de formar uma nação digna desse nome.

Capítulo 3. Se *Dentro do Brasil, Carioca é o primeiro*, há um unico povo do mundo que canta o Fado: a questão da “origem” na construção do samba e do fado como “expressão do popular”

O estudo dos casos brasileiro e português expostos nessa primeira parte do trabalho teve o objetivo de demonstrar a “presentificação” da nação no processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários nos seus respectivos países, definindo-os como “expressão do popular”. É a partir da segunda metade do século XIX que românticos e folcloristas, os primeiros vinculados ao *Volksgeist* (espírito, caráter, alma nacional), os segundos aos postulados positivistas, procuram instituir, frente às transformações impostas pela modernidade, uma ideia de povo ligada a uma suposta “originalidade” da nação.

Segundo Michel de Certeau, depois da antessala romântica, é durante a III República Francesa (1870-1940) que a coletividade denominada “povo” se constitui como objeto de “ciência”. As acepções que o autor encontrou em revistas folcloristas da época demonstram que o termo *popular* estava “associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância”, e identificado com o camponês. Num dos discursos que reproduz, Certeau destaca uma definição de arte popular como “tudo aquilo que se produz ou se conserva no povo, longe da influência dos centros urbanos”. Buscava-se, assim, quase obcecadamente, identificar a “origem” dessas manifestações, uma vinculação que por muito tempo estará galvanizada no entendimento do que podia ser considerado “cultura popular”.⁴⁰¹

Inspirado em Certeau, Durval Muniz de Albuquerque Junior afirma que, quando da emergência da noção de nordeste no Brasil do início do século XX, os “folcloristas ‘inventam’ o folclore, fabricam a cultura popular”. Trata-se, segundo ele, da “invenção de uma atividade

⁴⁰¹ CERTEAU, Michel. “A beleza do morto”, In: _____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 61-68.

através da qual produz cultura”, um processo de “significação”, de criação de “um mundo a sua imagem e semelhança”, ou seja, de uma “atividade de dotação de sentido, de significação, de conceituação da natureza e de todos os eventos e formas que compõem o mundo para os homens, que constituem aquilo que percebem e nomeiam como sendo o real, a realidade”.⁴⁰²

É precisamente essa lógica que se observa nas análises acerca do samba e do fado expostas aqui, evidentemente que de formas distintas. No caso brasileiro, essa “invenção” se dá com um viés sociológico, no sentido de que Sinhô procura instituir “o carioca” como “o povo brasileiro”, mas não sem reivindicar a tradição cultural dos baianos, o que por si só evidencia uma identidade “fissurada”.⁴⁰³ Lembremos que os versos de *La Vae Madera* diziam que no samba, desafio, embolada, batucada, coco, cateretê, jongo, “Dentro do Brasil / Carioca é o primeiro”.⁴⁰⁴

No caso português, por sua vez, busca-se na história nacional, precisamente no diagnóstico da decadência, os elementos capazes de explicarem a invenção do fado como “expressão do popular”. Para Rocha Peixoto, “o unico povo do mundo que canta o fado tem n’este a expressão flagrante e nitida das suas tendencias, da sua sentimentalidade e do seu entendimento”.⁴⁰⁵

Essa diferença de interpretação não é mero acaso. Marçal de Menezes Paredes demonstra como, em fins do século XIX e início do XX, o fator “originalidade” orientava a

⁴⁰² ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 26. Essa noção de “invenção/fabricação” do que seria considerado “expressão do popular”, como processo de significação/sentido, está diretamente relacionada, no presente trabalho, ao conceito de “formação discursiva” tal como definido por Michel Foucault. Nesses termos é preciso considerar que o discurso produzido no passado, enquanto “conjunto de acontecimentos discursivos”, é orientado por um “regime de verdade”, que, em cada sociedade, está condicionado à atualidade do conhecimento em determinado contexto histórico. É assim, pois, que os discursos produzidos por Sinhô ou Rocha Peixoto, aqui interpretados como intelectuais que produzem discurso no interior daquele “regime de verdade”, buscam vincular o samba ou o fado a elementos/eventos/acontecimentos que pudessem dar sentido ou significação a suas respectivas nações (FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 54; _____. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993; _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015).

⁴⁰³ SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 71.

⁴⁰⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1926, p. 12.

⁴⁰⁵ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3. Esse sentido de invenção do samba e do fado como “expressão do popular” sustenta-se nos conceitos de “nação”, como “estratégia discursiva”, e de “povo”, como uma “presença histórica a priori”, um “objeto pedagógico”, e como “presente enunciativo”, tal como elaborados por Homi K. Bhabha. Na medida em que se tornam “sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas”, os gêneros musicais expõem diferentes interpretações acerca do que constitui e caracteriza a nacionalidade (BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 206).

interpretação e a delimitação das culturas brasileira e portuguesa. Essa discussão, explica ele, “comportava duas dimensões complementares: a questão da ‘origem’ tomada por equivalente de ‘começo’ e a questão da ‘origem’ tomada por equivalente de ‘originalidade’ e de ineditismo”.⁴⁰⁶

No Brasil, afirma, estava em curso o que chamou de “culto do afastamento brasileiro face a Portugal”. Enquanto Silvio Romero teria sido “loquaz em declarar a ‘morte do ‘passado’ [...] lusitano”,⁴⁰⁷ Manoel Bomfim, por sua vez, considerava, moral e naturalmente, “a *transmissão* das qualidades ibéricas [...] o verdadeiro óbice a ser superado em direcção a um real progresso das sociedades latino-americanas”.⁴⁰⁸ Era preciso, portanto, instituir uma cultura genuinamente brasileira desvinculada de qualquer herança portuguesa. Essa parece ser, aliás, a tônica das interpretações intelectuais sobre o Brasil a partir de então. Conforme veremos neste trabalho, a tentativa de afastar o passado português e a reivindicação de um “americanismo” estará presente tanto nos manifestos modernistas de Oswald de Andrade, ou mesmo na realização da Semana de Arte Moderna justamente no ano do centenário da independência em 1922, quanto nas obras de Gilberto Freyre ou Sérgio Buarque de Holanda.

Em Portugal, no entanto, a lógica era outra. Enquanto o historiador Oliveira Martins estava convicto, afirma Paredes, “de que o inquérito ao passado – e o ‘tribunal da história’ – apontariam as respostas para o re-surgimento nacional”, ou seja, ofereceria uma “lição moral”,⁴⁰⁹ Teófilo Braga definia a nacionalidade portuguesa como “produto do ethos da raça”,

⁴⁰⁶ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 260-261. Essa abordagem da “origem” como índice de antiguidade e de autenticidade das expressões culturais ditas tradicionais procura, atento ao que diz Michel Foucault, por em perspectiva histórica a construção de seu estatuto como “uma identidade primeira”, pressuposto que recolhe “nela a essência exata da coisa”, a ideia “de que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição”, o que revelaria “o nascimento divino de todas as coisas”, e por fim, relativizar historicamente a “origem” como o “lugar da verdade”. Lembremos que, para aquele autor, “a verdade e seu reino originário tiveram sua história na história” (FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 19).

⁴⁰⁷ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 280.

⁴⁰⁸ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 255.

⁴⁰⁹ Segundo Paredes, “as evidências de pedagogização da história e, sobretudo, a utilização da biografia como veículo pedagógico da história, denunciam um ambiente pautado pelo critério da *Historia Magistra Vitae*. Como o próprio Oliveira Martins revela, sua intenção em estudar o passado era, assim de tudo, pedagógica (PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 234).

assinalando, dessa forma, “a nuclearidade da noção de *hereditariedade* através do conceito de raça, entendido como representante da ‘origem’”.⁴¹⁰

Essa orientação interpretativa, por assim dizer, de cunho histórico para o caso português, fica patentemente clara nas duas versões d’*O Cruel e Triste Fado* de Rocha Peixoto aqui analisadas. Conforme se demonstrou, o autor orienta-se justamente pelo pensamento de Oliveira Martins e de Teófilo Braga. No caso do primeiro, para vincular o fado a ideia de que “nunca o povo portuguez se ocupou das revoluções na sciencia e nas artes, nunca o uniu o sentimento consciente e altruista de nacionalidade”.⁴¹¹ No caso do segundo, para relacionar o gênero ao “nomadismo árabe”,⁴¹² cujo “fatalismo” como um “jugo, formatou a ‘índole errante’”⁴¹³ juntamente com a herança céltica. No Brasil, por outro lado, a peculiaridade das polêmicas em que esteve envolvido Sinhô, exige que se pontuem algumas questões.

O que se quer defender aqui é que, embora não de maneira deliberada, os sambistas procuram instituir, ou “inventar”, uma cultura brasileira a exemplo do que já haviam feito Silvio Romero ou Manoel Bomfim antes deles.⁴¹⁴ Embora as polêmicas musicais tenham ocorrido a partir de 1918, as composições e as vicissitudes que as deflagraram são como que o eco da noção de “popular” idealizada na segunda metade do século XIX.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Junior, no período pós-abolição, institui-se “uma sociabilidade burguesa” no Brasil, com a qual assiste-se “a emergência do indivíduo e do individualismo como modelos de subjetividade”. Essa nova dinâmica social “conviverá conflitivamente e de forma negociada” com as antigas “relações sociais marcadas pela forte presença dos vínculos pessoais e atravessadas por fortes doses de afeto e personificação”, características do regime aristocrático e patriarcal vigente até fins do século XIX. É justamente nesse momento de “tensão e deslizamento” entre sociabilidades distintas, continua o autor, que “a emergência da noção de folclore [...] vem nomear e pretender manter ou resgatar matérias e formas de expressão cultural e artísticas que tinham lugar naquela sociedade marcada pelo

⁴¹⁰ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 269-270.

⁴¹¹ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 8-9.

⁴¹² PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 3-4.

⁴¹³ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 8.

⁴¹⁴ Adalberto Paranhos, analisando o discurso musical de compositores e intérpretes da música popular brasileira entre o final dos anos 1920 e meados dos 1940, sugere uma “invenção do Brasil como terra do samba” pelos próprios sambistas (PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; FAPEMIG, 2015).

personalismo e pelo paternalismo”. Haveria, então, no que se conhece por “folclore”, e depois por “cultura popular”, “uma nostalgia em relação a esta sociabilidade marcada pelas relações face a face, e uma rejeição à sociedade do anonimato, à sociedade da personificação, do individualismo burguês.⁴¹⁵

Sinhô vive justamente nesse “momento de tensão e deslizamento entre estas formas de relações sociais”, na medida em que reivindica, ao mesmo tempo, a “tradição cultural” dos baianos da “Pequena África” e seu reconhecimento como compositor popular através da autoria das composições.⁴¹⁶ A aparente contradição revela como buscavam-se critérios para definir o samba como “expressão popular” nacional. Ao “inventá-lo” como símbolo identitário no âmbito da música, “inventa-se” também a nação brasileira no contexto de modernização da sociedade.

Para Durval Muniz de Albuquerque Junior, com o fim do Império e o início da República recoloca-se em discussão o debate sobre a nação. Como base de “sustentação e legitimação” do novo regime, “a noção de povo e de popular” esteve associada à ideia de que nessa coletividade residia a “própria essência da nacionalidade”.⁴¹⁷ No plano material, conforme se destacou no primeiro capítulo, o Rio de Janeiro, então capital federal, despontava, no início do século XX, como modelo de cidade moderna ao restante do país. As reformas operadas no centro da cidade, sobretudo com a abertura da Avenida Central em 1904, inspirada no bulevar construído por Haussman em Paris, instituíu, assim, um paradigma civilizatório europeu justamente em contraposição às antigas formas de sociabilidade.

No âmbito específico da música, essas características socioculturais do país, por assim dizer, reunidas no Rio de Janeiro como microcosmo da nação, protagonizam as polêmicas em que esteve envolvido Sinhô, não só no que diz respeito à disputa pela maternidade do samba entre cariocas e baianos, que no fundo tentava responder à questão sobre quem era o povo

⁴¹⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 76-77.

⁴¹⁶ Segundo Michel Foucault, o surgimento “noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia e também na das ciências”, no contexto de emergência da sociedade burguesa e, sobretudo, com a instituição do Estado Moderno (FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2006, p. 33). Para o caso brasileiro, conforme demonstrou Durval Muniz de Albuquerque Junior, é no período pós-abolição que se afirma uma sociabilidade burguesa, na qual identifica a noção do autor nos termos definidos por Foucault (ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013).

⁴¹⁷ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 47.

brasileiro, mas também em relação à reivindicação de autoria. Santuza Cambraia Naves nos ajuda a entender de que forma as composições analisadas no primeiro capítulo revelam as particularidades da sociedade brasileira.

A autora analisa a canção popular como uma “forma polifônica”, ou seja, “a que se estrutura em torno de uma multiplicidade de vozes”. Segundo ela, esse tipo de canção “seria mais frequente em práticas musicais típicas de culturas que se orientam pela tradição, em que prevalecem criações coletivas e inexistente a voz monológica de um sujeito individual”. Construídas, então, como uma “colcha de retalhos”, suas “peças constitutivas equivalem tanto a diferentes vozes quanto a fragmentos de um relato”. O clássico samba *Pelo telefone* seria um exemplo significativo desse tipo de canção, pois, na letra, “motivos regionais (contidos no estribilho) convivem com uma linguagem típica da cidade do Rio de Janeiro, como a usada pela burocracia policial para a intervenção nos ambientes de jogatina”.⁴¹⁸ Para além da estrutura poética, Naves destaca o fato de Donga ter registrado a autoria do samba na Biblioteca Nacional em 1916, num gesto “significativo das mudanças operadas naquele momento na condição do compositor popular, ou, pelo menos, na do sambista, no sentido de se profissionalizar”.⁴¹⁹

O exemplo da autora, serve, portanto, para identificarmos, nas canções compostas por ocasião das polêmicas, as mesmas características encontradas em *Pelo telefone*. Como nesse samba, as composições de Sinhô e daqueles que com ele polemizaram, também reuniam linguagens e elementos culturais distintos, sobretudo aqueles que pudessem diferenciar cariocas de baianos. Conforme demonstrou-se, as canções destacavam diversos tipos de ritmos brasileiros, como embolada, desafio, coco, mandinga, jongo, cateretê ou o próprio samba, muitas escritas conforme a fala do sertanejo ou mesclando a língua portuguesa com o linguajar do candomblé.

Assim considerados os elementos e as características das canções analisadas nas polêmicas em que esteve envolvido Sinhô, se quer demonstrar que a “presentificação” da nação

⁴¹⁸ NAVES, Santuza Cambraia. “A canção polifônica”, In: _____. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 93.

⁴¹⁹ Para a autora, “o aparecimento da autoria na sociedade modernizada corresponde, segundo Foucault, à emergência da figura que é em si mesma ‘o princípio da unidade da escrita’. Essa figura ordenadora seria ainda ‘aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos’, com a busca de ‘um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária’ NAVES, Santuza Cambraia. “A canção polifônica”, In: _____. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 95).

brasileira através do samba entendido como “expressão do popular” indica, nesse primeiro momento, indefinições de ordem sociocultural. Por essas condicionantes Sinhô encontra-se entre “dois mundos”, conforme se destacou no primeiro capítulo: o da tradição e o da sociedade burguesa.

Se a disputa entre cariocas e baianos denuncia a falta de consenso sobre a definição de uma brasilidade, a questão da reivindicação da autoria, responsável pelas denúncias de plágio de Sinhô, expõe o quadro de tensão entre sociabilidades distintas. Nesse sentido, explica Durval Muniz de Albuquerque Junior, enquanto no universo cultural orientado pela tradição imperava “a lógica do uso”, no mundo instituído pelo individualismo burguês surge a “noção da posse ou da propriedade”.⁴²⁰

Ditas essas palavras, a conclusão provisória a que se pode chegar aqui é a de que a “presentificação” da nação nessa primeira etapa do processo de construção do samba e o fado como símbolos identitários, nos seus respectivos países, se dá através de seu entendimento como “expressão do popular”. Como se viu, a discussão foi balizada pela questão da origem como equivalente de “começo” e de “originalidade”, simultaneamente. No caso brasileiro, cariocas e baianos debateram-se em prol da maternidade do samba, procurando “inventar” uma canção popular genuína, inclusive reivindicando a autoria das composições. No caso português, vinculando o fado com a decadência da sociedade portuguesa no final do século XIX. Nesse processo de significação, que, em última análise, define a identidade nacional são, assim, selecionados os traços do passado histórico que se quer afirmar ou negar e também os elementos que se quer incluir ou eliminar. A consequência é que a identidade nacional proclamada por esse discurso é sempre fissurada, porque não é capaz de dar conta da heterogeneidade da nação.⁴²¹

⁴²⁰ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 88. Segundo Michel Foucault, “na nossa cultura [...], o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto – um acto colocado no campo bipolar do sarado e do profano, do licito e do ilícito, do religioso e do profano. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. Assim que se instaurou um regime de propriedade de textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. – isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX –, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura” (FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2006, p. 47-48).

⁴²¹ SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004.

Essas constatações expõem, assim, o objetivo deste trabalho de pontuar a “presentificação” da nação em contextos específicos a partir da investigação da historicidade do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários no âmbito da música em seus respectivos países. Em seguida passaremos a um segundo momento desse processo. A medida em que eram disseminados como “expressão do popular”, será preciso, então, “resolver” um problema. Uma vez que a noção de originalidade da nação estava vinculada às manifestações folclóricas preservadas no espaço rural, era preciso transformar o samba e o fado, gêneros musicais que circulavam exclusivamente na cidade, em “folclore urbano”. É do que trata a segunda parte deste trabalho.

PARTE II

A MÚSICA COMO FOLCLORE URBANO

Capítulo 4. *O samba, na realidade, não vem do morro nem lá da cidade*

4.1. *Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba: o morro como repositório da brasilidade no início do século XX*

No primeiro capítulo deste trabalho demonstrou-se como, ao longo dos anos 1920, as transformações operadas sobre o samba colocaram em destaque reivindicações de sua maternidade – baiana ou carioca – no contexto de transição entre uma fase “folclórica” e outra “popular” na história do gênero musical. Nesse processo, enquanto as polêmicas protagonizadas por Sinhô revelavam o surgimento da noção de direito autoral – reforçada por outros depoimentos como o de Cartola ou o de Nestor de Holanda sobre a “bolsa da música popular” existente no *Café Nice* –, Francisco Alves consolidava carreira de sucesso como principal intérprete de sambas gravados em disco de 78rpm.

Conforme ele mesmo revelou na entrevista a *O Malho* em 31 de agosto de 1929, o samba era, então, o ritmo mais vendido porque encontrava “mais éco na alma popular”.⁴²² No início dos anos 1930, esse cenário musical levou dois importantes nomes da cena cultural carioca a discutirem as questões envolvidas no processo de ascensão do samba a símbolo nacional. Em 1933, Francisco Guimarães, o rei dos cronistas carnavalescos, popularmente conhecido como *Vagalume* nas páginas da imprensa do Rio de Janeiro desde o final do século XIX, publicou o livro *Na Roda do Samba*.⁴²³ No mesmo ano, Orestes Barbosa, repórter, cronista e poeta desde as primeiras décadas dos noventa, publicou *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*.⁴²⁴ É da análise dessas obras que se ocupará este capítulo.

Figuras que circulavam entre os sambistas, os autores, cada um a sua maneira, apresentam o cenário musical do Rio de Janeiro, mapeando os ritmos que circulavam na cidade,

⁴²² ALVES, Francisco. “Músicas e discos”. *O Malho*, ano XXVIII, n. 1.407, 31 de agosto de 1929, p. 43.

⁴²³ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

⁴²⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

suas origens e transformações. O samba figura nas obras como o principal gênero da música popular, já com status de canção nacional, cujos índices de autenticidade e originalidade localizavam-se no espaço dos morros, num contexto em que se assistia a sua consolidação como produto comercial. Segundo Dimitri Cerboncini Fernandes, os autores, denominados de “jornalistas de segundo escalão – repórteres policiais, cronistas etc.”, apresentam “um trabalho simbólico de classificação e denominação” que “ensejou a ascensão de um novo domínio estético musical” nas décadas de 1920 e 30.⁴²⁵ O fato de os livros terem sido lançados no mesmo ano, mostra, segundo ele, “que a divisão aplicada aos seus conceitos e classificações representava antagonismos incrustados nas estruturas de um campo de produção artística em gestação”.⁴²⁶

Para Carlos Sandroni, na pesquisa etnomusicológica em que apontou as transformações estilísticas e socioculturais do samba ao longo das primeiras décadas do século XX, Francisco Guimarães e Orestes Barbosa apresentam posicionamentos distintos no que se refere à definição do gênero. “Embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe”, é possível observar diferentes posicionamentos

entre duas formas de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro).⁴²⁷

Essas divergências pontualmente assinaladas em seus livros já estão, contudo, presentes em suas trajetórias pessoais e profissionais. Os dados biográficos de Francisco José Gomes Guimarães (1877-1947) são escassos.⁴²⁸ Um adendo à segunda edição de *Na roda do samba*, de 1978, traz as “Notas biográficas do autor publicadas no jornal ‘Ameno Resedá’, editado pelo

⁴²⁵ FERNANDES, Dimitri Cerboncini. E fez-se o samba: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Spring 2011; 32, 1; PRISMA (Publicaciones y Revistas Sociales y Humanísticas), p. 42.

⁴²⁶ FERNANDES, Dimitri Cerboncini. E fez-se o samba: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Spring 2011; 32, 1; PRISMA (Publicaciones y Revistas Sociales y Humanísticas), p. 47-48.

⁴²⁷ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 137.

⁴²⁸ Segundo Eduardo Granja Coutinho, não há registro de sua data de nascimento. “Supõe-se que ele tenha nascido em 1877, pois, em 10 de janeiro de 1947, o *Correio do Brasil*, em seu necrológico, afirma que o cronista ‘morreu aos 69 anos de idade’. O dia e o mês do nascimento – 30 de janeiro – foram encontrados numa crônica que registrava uma festa em homenagem ao seu aniversário” (COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 135, em nota).

rancho do mesmo nome”, e que devem ser datadas de 1916,⁴²⁹ alimentam o conteúdo de um artigo mais completo que Jota Efegê escreveu sobre o autor n’*O Jornal* em 10 de janeiro de 1965.⁴³⁰ Segundo consta nesses textos, Francisco Guimarães, depois de sair do Instituto Profissional onde estudara, passou a trabalhar como auxiliar de trem na antiga Estrada de Ferro D. Pedro II.⁴³¹ Teria sido ali que Luiz Gama, jornalista responsável pela reportagem da empresa pública, “viu nele a aptidão para o jornalismo e incumbiu-o, então do noticiário dos fatos ocorridos na via férrea”.⁴³²

“Filho de pais pobres, porém laboriosos e honrados”, conforme se lê nas *Notas biográficas*,⁴³³ Francisco Guimarães teria, segundo Leonardo Affonso de Miranda Pereira, acompanhado “ao longo da infância o processo de desmantelamento das antigas políticas de domínio senhorial. Foi por isso um dos muitos afrodescendentes que, no pós-abolição, tiveram de buscar novos caminhos de sobrevivência e afirmação profissional”. Nesse processo, teria buscado, de um lado, formação em um dos Institutos Profissionais de educação “criados para dar futuro aos jovens beneficiados pela Lei do Ventre Livre” e, de outro, proteção junto a autoridades, alistando-se como voluntário do batalhão Tiradentes que defendera a legalidade florianista na Revolta da Armada em 1893.⁴³⁴ Finda a batalha, recebera o título de “Alferes Honorário do Exército” e, posteriormente, a patente de “Capitão em um dos Batalhões da Guarda Nacional”.⁴³⁵

Sua carreira na imprensa inicia-se em 1898, quando ingressou no *Jornal do Brasil* fazendo a cobertura policial. Segundo Leonardo Pereira, “esse trabalho de noticiarista dos pequenos fatos cotidianos serviu a ele como meio de definir um campo de interesses e um estilo

⁴²⁹ O texto encerra-se com o seguinte comentário: “Salve, o Carnaval de 1916!” (“Notas biográficas do autor publicadas no jornal ‘Ameno Resedá’, editado pelo rancho do mesmo nome”, In: GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 241-242).

⁴³⁰ EFEGÊ, Jota. “Capitão Vagalume, um soldado do samba e do carnaval”, In: _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, p. 128-130.

⁴³¹ Segundo consta nas *Notas biográficas*, sua admissão teria ocorrido em 1887, o que levanta alguma dúvida, já que teria sido contratado aos 10 anos de idade (Cf. COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006).

⁴³² “Notas biográficas do autor publicadas no jornal ‘Ameno Resedá’, editado pelo rancho do mesmo nome”, In: GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 241.

⁴³³ “Notas biográficas do autor publicadas no jornal ‘Ameno Resedá’, editado pelo rancho do mesmo nome”, In: GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 241.

⁴³⁴ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 18.

⁴³⁵ “Notas biográficas do autor publicadas no jornal ‘Ameno Resedá’, editado pelo rancho do mesmo nome”, In: GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 242.

de narração próprios. Essa experiência o levou, em 1901, a assumir uma coluna fixa do jornal intitulada “Reportagem da Madrugada”, dedicada à cobertura de incidentes policiais e criminais da noite carioca.⁴³⁶

Teria sido a partir de 1904, na redação do jornal *A Tribuna*, que Francisco Guimarães assumiu o pseudônimo de *Vagalume*, nome com o qual assinava a coluna “Ecos Noturnos”. Naquelas páginas consolidou um estilo jornalístico dedicado a cobrir os diversos cenários da noite carioca, como as delegacias, os cafés, os teatros e os pequenos salões e botequins da região central e também de bairros mais afastados. A essa diversidade geográfica, explica Leonardo Pereira, associava-se “uma diversidade social, que o levaria a tematizar ali sujeitos diversos: policiais, prostitutas, trabalhadores, artistas, curandeiros e músicos, [...] personagens habitualmente ausentes dos espaços nobres da grande imprensa”.⁴³⁷

Nascido numa família de trabalhadores negros, Vagalume, já jornalista, parece colocar-se como uma espécie de porta-voz daqueles que apenas figuravam nas páginas policiais da imprensa carioca. “Em consonância com o ponto de vista e as vivências dos habitantes anônimos da cidade, em especial os ‘notívagos’ e ‘boêmios’”, afirma Leonardo Pereira, “pela sua própria origem, escreve como alguém que pertence” ao universo popular.⁴³⁸ O autor demonstra como Vagalume foi o cronista dos pequenos salões e clubes dos subúrbios e bairros mais pobres, onde tinham espaço as “práticas recreativas e dançantes dos trabalhadores negros e mestiços”. Desde as últimas décadas do século XIX, espalhavam-se pela cidade do Rio de Janeiro, “pequenos clubes e sociedades dedicadas à organização de bailes e festas [...] com base no modelo elegante de associação dançante representada pelas Grandes Sociedades Carnavalescas, que tinham suas sedes na região central da cidade”.⁴³⁹

⁴³⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 16.

⁴³⁷ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 17.

⁴³⁸ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 18.

⁴³⁹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 20. As pequenas sociedades aparecem também em duas peças teatrais escritas por Vagalume, numa demonstração de como ele procurava recriar aquele universo popular. *O Capadócio*, escrita em 1921, e *Yayá olha o samba*, em 1923, foram submetidas à censura da polícia local e estão disponíveis no Arquivo Nacional localizado no Rio de Janeiro (*O Capadócio*, Arquivo Nacional, 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro,

Vagalume era, ele próprio, um dos trabalhadores negros frequentadores desses espaços de recreação. Mais do que noticiar esses eventos, “tratava também de incentivar e divulgar como podia suas atividades – comparecendo a bailes, relatando seus preparativos para o carnaval ou divulgando todos os acontecimentos a ele ligados”. Em suas colunas “dava a ver um processo de reelaboração contínua de ritmos e tradições musicais de origem africana a partir do qual ganharia forma o ritmo que anos depois viria a se consagrar como o samba”. Nesse sentido, parece bastante óbvio que sambistas consagrados como Sinhô e Pixinguinha tenham se iniciado musicalmente nesses salões dos pequenos clubes em meados da década de 1910.⁴⁴⁰

Para Leonardo Pereira, Vagalume apresentava esses espaços como forma de afirmar a “legitimidade e vitalidade de uma herança cultural africana adaptada e integrada [...] como parte da própria imagem moderna da nação que se tentava construir naquele início dos anos 1920”, no contexto em que o movimento modernista buscava no primitivismo a via para tradicionalizar a cultura.⁴⁴¹ É assim que, para o autor, “tais clubes representariam um meio de afirmação de um novo perfil para a cultura nacional”, afirmando-se “como espaços privilegiados do processo de definição de novas formas culturais capazes de simbolizar a nação, como o próprio samba”.⁴⁴²

Na mesma linha interpretativa, Eduardo Granja Coutinho considera que a reportagem de Vagalume “é um relato participativo”, escrito por alguém que frequenta o universo popular dos terreiros, baiúcas, tavernas e do carnaval. Frequentador das casas das tias baianas na região portuária do Rio de Janeiro e de outras rodas de samba, Vagalume dedicou-se a cobrir os espaços onde tinham lugar as manifestações populares. Sua figura ambígua, mistura de militar, “profissional liberal oriundo de classes subalternas”, com “um pé no mercado, como agente de uma empresa jornalística e promotor do Carnaval proto-industrial”, e outro na “cultura popular tradicional”, o coloca num papel de mediador, na fronteira “entre o artesanal e o mercadológico, o ritual e o espetacular, o subalterno e o oficial, entre as formas consideradas explosivas e

6E.CPR.PTE.267, 1921; *Yayá olha o samba*, Arquivo Nacional, 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, 6E.CPR.PTE.433, 1923).

⁴⁴⁰ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 23.

⁴⁴¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69, p. 30.

⁴⁴² PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “O Prazer das Morenas’: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”, In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 295-297.

ameaçadoras da cultura plebeia e o ‘popular’ aceito pelas elites e alçado à condição de ‘tipicamente nacional’”. Apesar do tom muitas vezes sensacionalista e até paternalista de suas reportagens, ele pratica, assim, um discurso “a partir de dentro”, incorporando “à crônica os falares do povo carioca”.⁴⁴³

Orestes Barbosa (Rio de Janeiro, 7 de maio de 1893 - 15 de agosto de 1966) tem um perfil um pouco diferente. Fora repórter, cronista, poeta e compositor. Nascido na Aldeia Campista, entre Vila Isabel, Tijuca e Maracanã, era filho, neto, sobrinho e bisneto de militares. De origem humilde, em 1895, quando a família fora despejada, ele passa a viver em vários locais da cidade. Segundo Carlos Didier, autor da sua mais completa biografia, a partir de 1901, o bairro da “Gávea prepara e põe no mundo um novo Orestes Barbosa. Ensina-o a ler, a tocar violão, a viver pelas calçadas”.⁴⁴⁴

Ainda criança, chegou a vender jornais, balas e bilhetes de loteria nos bondes e barcas do Rio de Janeiro. Em 1905, a família se muda para Todos os Santos, subúrbio carioca, em consequência das transformações urbanas operadas pelas reformas do prefeito Pereira Passos no centro da capital. Ali, Orestes Barbosa entra em contato com dois personagens que influenciariam sua vida e sua carreira: o literato Lima Barreto e o jornalista Figueiredo Pimentel, consagrado por cunhar a expressão “o Rio civiliza-se” na coluna “Binóculo” da *Gazeta de Notícias* a partir de 1907.⁴⁴⁵

Na sua coluna “Aqui... Ali... Acolá” no jornal *Critica* de 1º de dezembro de 1928, Orestes Barbosa saúda a publicação em livro dos textos de Figueiredo Pimentel:⁴⁴⁶

Do noticiário da semana, o que se destaca é a boa nova que vae ser editado o *Binóculo* – collectânea das chronicas que, com esse titulo, Figueiredo Pimentel escreveu [...]. A reunião dos escriptos [do] saudoso autor da frase: “*O Rio civiliza-se*, consistirá, sem dúvida, um acontecimento literario de rumor.”⁴⁴⁷

Tendo já passado pelas redações de *O Mundo*, onde, nos anos 1910, consegue seu primeiro trabalho como revisor, publica sua primeira reportagem policial no *Diário de Notícias* de 26 de junho de 1912. Passa pel’*O Século*, em 1913, e, em 1914, integra a redação da *Gazeta de Notícias* dirigida por João do Rio, considerado por Didier como “a escola de reportagem que

⁴⁴³ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 89-100.

⁴⁴⁴ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 30.

⁴⁴⁵ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁴⁴⁶ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁴⁴⁷ BARBOSA, Orestes, “Aqui... Ali... Acolá”, *Critica*, Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1928, p. III.

a vida destina ao jovem repórter”.⁴⁴⁸ Seguindo os passos do mestre, Orestes aborda figuras populares da cidade: “peixeiro, verdureiro, baleiro, malandro, cáften e meretriz. Junto com os tipos, os hábitos urbanos, os morros bem-vestidos (Santa Tereza, Glória, São Bento) e os morros mal-vestidos (Favela, São Carlos, Salgueiro, Telégrafo). Sempre em linguagem simples, enxuta e saborosa”.⁴⁴⁹

Autor de livros de crônicas e poesia, adotando um tom mais intelectual, figuram dentre as influências literárias de Orestes autores clássicos da literatura nacional como Claudio Manoel da Costa, Thomaz Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves, Tobias Barreto, Olavo Bilac, Raymundo Correia, Machado de Assis, Guimarães Passos, Ronald de Carvalho, Bastos Tigre, Guilherme de Almeida, Arthur Azevedo, Humberto de Campos, Álvaro Moreyra, Lima Barreto, João do Rio, e alguns portugueses como Julio Dantas e Guerra Junqueiro. Ainda que se inspire nesses autores, mantém-se próximo de poetas populares como Catullo da Paixão Cearense, o qual teria manifestado admiração por seus versos.⁴⁵⁰

Orestes não economiza críticas à Academia Brasileira de Letras (ABL), conforme veremos em seguida através de suas matérias na imprensa e no livro *Samba*.⁴⁵¹ Nesse sentido, colocando-se como um defensor da língua falada no Brasil, chega a reivindicar reconhecimento como precursor do modernismo. Embora não seja a intenção deste trabalho explorar sua influência no movimento, o modernista Manuel Bandeira dedicou a ele uma crônica na obra *Flauta de papel*, publicada em 1957. Demonstrando intimidade, afirma o poeta: “Andava eu com saudades de seu passo de baliza, de suas roupas brancas impecáveis, de seus olhos claros de água marinha”. Em seguida, reconhece-lhe um lugar de destaque na poesia nacional: “Grande poeta da canção, esse Orestes! Se se fizesse aqui um concurso [...] para apurar qual o verso mais bonito da nossa língua, talvez eu votasse naquele de Orestes em que ele diz: *Tu*

⁴⁴⁸ Segundo Carlos Didier, “sensível a vida popular, João do Rio registra personagens e costumes até então distantes da literatura. Uma galeria de tipos das ruas circula por seu livro” *A Alma encantadora das ruas*, obra que “reúne reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*”: “cigano, catraieiro, trapeiro, fumador de ópio, mariposas de luxo, estivadores, pivetes e mendigos” (DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 82-83).

⁴⁴⁹ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 83.

⁴⁵⁰ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁴⁵¹ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

pisavas os astros distraída...”, em alusão à “Chão de Estrelas”, sua composição de maior sucesso.⁴⁵²

Para Monica Pimenta Velloso, os textos de Orestes, nos passos de João do Rio, “destacam as ruas como instância representativa da identidade cultural do Rio de Janeiro”, como “detentora de um saber e de uma arte informais”.⁴⁵³ Circulando pela cidade, Orestes vai, então, narrando e incorporando a cultura dos tipos e espaços populares, detendo-se, segundo a autora, “na cidade ‘misteriosa’ das favelas, considerando-a como o núcleo que dá vida ao conjunto da cidade”, cuja figura do malandro ofereceria uma síntese desse universo.⁴⁵⁴

Segundo Dimitri Cerboncini Fernandes, diferentemente de Francisco Guimarães, a “forma poética” utilizada por Orestes Barbosa para descrever a vida nos morros demonstra um “relativo distanciamento daquele universo”.⁴⁵⁵ De fato, a maneira como o descreve em suas crônicas, reportagens e no livro *Samba*, constitui quase uma fábula. E é justamente essa visão de Orestes sobre os morros, considerados um universo misterioso onde vive um povo típico que faz sambas e modinhas, que se quer explorar neste trabalho.

Esse distanciamento de Orestes Barbosa da vida dos morros, tratado por ele como um ambiente misterioso descrito de forma poética, parece ter algum vínculo com o tipo de relações que Orestes vai estabelecer no cenário musical da cidade a partir de 1930, quando inicia sua carreira como compositor. Ainda que considere o papel diferenciado que o morro desempenhava sobre a produção de sambas, aproveitando-se do bom trânsito entre os círculos populares da cidade, ele vai se aproximar dos sambistas que consolidavam carreira como intérprete. Dentre suas principais parcerias destacam-se Silvío Caldas, Francisco Alves, Mário Reis e Alvinho. Ou seja, ele se aproxima justamente dos artistas ligados ao novo estilo de samba lançado pelos músicos do Estácio e que serão acusados por Francisco Guimarães de não serem gente da *roda de samba*, aquela ligada às tradições musicais dos baianos da “Pequena África”.

⁴⁵² BANDEIRA, Manuel. “Orestes”, In: _____. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte, 1957, p. 134-135; *Chão de Estrelas*, valsa-canção de Orestes Barbosa. Intérprete: Silvío Caldas, 1937 (Odeon, 11475-B).

⁴⁵³ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 48.

⁴⁵⁴ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 22.

⁴⁵⁵ FERNANDES, Dimitri Cerboncini. E fez-se o samba: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Spring 2011; 32, 1; PRISMA (Publicaciones y Revistas Sociales y Humanísticas), p. 47.

As diferenças entre Vagalume e Orestes Barbosa com relação à forma como transitam no e como relatam o universo popular, que ficam evidentes desde as suas trajetórias biográficas, vão se manifestar também nas suas obras, conforme se demonstrará quando da análise pormenorizada de seus livros. Contudo, este trabalho pretende apontar como o morro, na cidade do Rio de Janeiro, orienta seus posicionamentos em relação aos critérios de autenticidade do samba. Sendo assim, é preciso entender que este espaço geográfico surge como substantivo que reúne em seu significado qualquer zona da cidade – favelas, cortiços, bairros periféricos – onde se encontravam as manifestações populares. De acordo com Muniz Sodré, “a palavra *morro*, tanto quanto um referente geográfico preciso, ela designa um modo de significação, um ‘lugar’ de oposição à *planície* (o asfalto, a cidade)”.⁴⁵⁶

Em *A cultura das ruas no Rio de Janeiro*, Monica Velloso demonstra que, nas primeiras décadas do século XX, “o morro aparece”, na imprensa carioca, “como o verdadeiro depositário da brasilidade, capaz, portanto, de criar uma nova estética e linguagem”. Segundo ela, praticava-se naquele momento um “retorno ao povo”. Muito embora essa lógica remontasse à perspectiva do romantismo alemão, estava inserida no contexto de nacionalização da cultura apregoada pelos modernistas, conforme se demonstrará em seguida, através de uma “perspectiva que valoriza a simplicidade, o espontaneísmo, o humor, a ironia e a informalidade como parâmetros aferidos da nacionalidade”, em oposição à cultura letrada.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 61. Maurice Merleau-Ponty define uma ideia de espaço ligada à percepção antropológica. Para o autor, “o espaço é existencial” e “a existência é espacial”. Assim, de acordo com uma fenomenologia do existir no mundo, projeta-se “em torno de si mundos que mascaram a objetividade e determinam esta objetividade como meta para a teleologia da consciência, destacando estes ‘mundos’ sobre o fundo de um único mundo natural”. Sua tese se fundamenta na ideia da experiência espacial como definidora do espaço geográfico. Dessa forma, um único espaço passa a ter múltiplos significados de acordo com a percepção de cada indivíduo (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 394-395).

⁴⁵⁷ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 76-78. Trata-se da perspectiva resultante do Romantismo alemão, que define uma doutrina cultural para a nação vinculada ao determinismo organicista do *Volksgeist*, “caráter nacional” ou “espírito do povo. O romantismo alemão destacou o papel central da língua na constituição das nações. Johann Gottfried Herder, um dos maiores expoentes do movimento, definiu, em 1784, que “en cada uno de los idiomas están expressados el carácter y el intelecto de um pueblo”. A língua proporcionaria, segundo o autor, uma história em formas herdadas pela alma e pelo coração (HERDER, Johann Gottfried. *Ideas para una filosofía de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959, p. 272). Johann Gottlieb Fichte, por sua vez, defendeu, em 1808, que a língua “é o verdadeiro ponto de confluência do mundo dos sentidos e [...] dos espíritos e que funde o termo destes dois um no outro”. Ao evidenciar o papel da língua como instrumento de divulgação das características de um povo, o romantismo pôs em evidência a figura do artista, sobretudo do poeta, considerado capaz de sintetizar e manifestar o pensamento da nação. Seguindo essa lógica, Fichte define a poesia como o meio mais eficaz de introduzir um pensamento na sociedade, “o mais excelente meio de espalhar a formação espiritual alcançada na vida geral” (FICHTE, Johann Gottlieb. *Discursos à Nação Alemã*. Lisboa: Círculo de leitores, 2009, p. 114-124). Nesse contexto, o artista “se tornou o homem ideal do

Assim, a moderna prática da reportagem faz os jornalistas se deslocarem da redação para a rua. “Frequentemente é através do território dos morros, dos subúrbios, das vielas do submundo, assim também como da ótica dos seus frequentadores e habitantes que a cidade passa a ser representada”.⁴⁵⁸ No âmbito da música popular, o termo passa, então, a designar, espacial e simbolicamente, o *locus* original, o lugar da “tradição” do samba num contexto mais amplo de transformações socioculturais da então capital federal.

A partir da reforma Passos nos primeiros anos do século XX, inicia-se “a intervenção do Estado na cidade, acelerando o processo de estratificação social do espaço”.⁴⁵⁹ Versão brasileira do boulevard haussmaniano, a Avenida Central inaugurava a *Belle Époque brasileira*, instituindo a cidade moderna inspirada no modelo de civilização francesa. Resistindo à política da *Regeneração*, “o bota abaixo”, como ficou popularmente conhecida, o Rio de Janeiro antigo procurava sobreviver culturalmente em outros locais.

Para Monica Velloso, as obras de Orestes Barbosa e Vagalume traduzem, assim, a percepção da cidade pelas camadas populares, revelando outras temporalidades e espacialidades. “De modo geral”, diz ela, “os intelectuais cariocas [...] elegend o que se designa ser a ‘outra cidade’ como espaço de expressão da denominada identidade carioca”. Nesse outro lugar, as manifestações populares reuniram os caracteres capazes de legitimar a originalidade das expressões culturais do Rio de Janeiro.⁴⁶⁰

O proeminente papel político e cultural da então capital federal se encarregaria de nacionalizar essa identidade local. De acordo com José Adriano Fenerick, o Rio de Janeiro representava, no início dos anos 1930, um universo simbólico com “*status* de cartão-postal da ‘civilização brasileira’”, inserida “na esteira de um projeto que visava levar a ‘civilização

Mundo Romântico, substituindo o *philosophe*”, até então em destaque entre os iluministas (BAUMER, Franklin L. *O Pensamento Europeu Moderno*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 40. Volume II, Séculos XIX e XX, grifos no original).

⁴⁵⁸ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 22.

⁴⁵⁹ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 15.

⁴⁶⁰ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 36. Sobre as transformações da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, inspiradas nos ideais civilizatórios do modelo francês, e suas implicações sobre as manifestações populares ligadas, sobretudo, à cultura de matriz africana, ver: NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

carioca’, entendida com a mais avançada do país, para o resto (atrasado) do Brasil”. No campo específico da música popular, destaca o autor, os sambistas teriam aproveitado-se desse papel de destaque da capital e das condições tecnológicas oferecidas pelos modernos meios de comunicação ali disponíveis para, através do samba, “representar a cidade no contexto brasileiro e no exterior”. Nesse movimento, afirma, “o *ser carioca* nada mais é que um preâmbulo para algo de maior vulto: o *ser brasileiro*”.⁴⁶¹

É justamente essa ideia do samba existente no Rio de Janeiro como expressão da nacionalidade que se encontra nas obras de Francisco Guimarães e Orestes Barbosa. Mas não era qualquer, nem todo samba. Conforme se afirmou anteriormente, enquanto o primeiro defendia o “samba antigo”, mais próximo do maxixe, produzido na região da *Pequena África*, o segundo apoia o “samba moderno”, surgido no final dos anos 1920 entre os sambistas do bairro do Estácio de Sá e que logo foi “apropriado” pelos cantores profissionais que gravavam para o disco. Essa divergência é, contudo, diluída, na medida em que os autores circunscrevem no espaço urbano sintetizado pelo morro, os caracteres de autenticidade e originalidade do samba.

Entendido geográfica e simbolicamente como *locus* original das manifestações populares, o morro baliza, portanto, os critérios de definição do que poderia simbolizar a nação, ocupando, segundo destaca Carlos Sandroni, “na mitologia do samba um posto privilegiado, como lugar de origem e pureza”.⁴⁶² A percepção da tenacidade dessa lógica naquele momento pode ser visualizada através de um depoimento e de uma canção de Noel Rosa.

Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* de 31 de dezembro de 1932, ele afirmou: “o samba está na cidade. Já estive é verdade no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito”. E, referindo-se às transformações impostas ao gênero musical

⁴⁶¹ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 251-252, grifos no original. Sobre os papéis político e cultural da então capital federal no início da República ver: SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do rio”, In: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, cap. 1.

⁴⁶² SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 135.

pela indústria cultural, concluía: “A civilização começa a subir o morro, levando suas coisas boas e suas coisas péssimas.”⁴⁶³

Menos de um ano depois, Noel Rosa voltava a expor aquela lógica, desta vez em outros termos. No samba *Feitio de Oração*, composto em parceria com Vadico⁴⁶⁴ no mesmo ano da publicação dos dois livros analisados aqui, em 1933, o *Poeta da Vila*, como se estivesse arbitrando uma disputa, propõe uma “solução”:

O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração⁴⁶⁵

Para Ramiro Bicca Junior, o samba é abordado na canção como “algo inerente à sensibilidade nacional”, um “elemento que distingue o brasileiro do que não é brasileiro”. Para além dessas características que se apresentam como a manifestação de uma espécie de “natureza cultural” da nação, a composição teria captado em amplo espectro o momento vivido pela então capital federal, já que o samba “surge das relações humanas, sociais, coletivas, típicas da realidade brasileira, não importando se do subúrbio, da periferia, da pobreza dos morros ou se da cidade, da vida moderna e agitada fruto das transformações científicas e tecnológicas”.⁴⁶⁶

A sugestão de Noel aponta, portanto, justamente para a superação das dicotomias socioculturais da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, seu depoimento e sua composição inserem-se na lógica daquele momento de delimitar um espaço, geográfico e simbólico, onde residiriam os critérios de originalidade e autenticidade das manifestações populares capazes de simbolizar a nação, entre as quais o samba.

É muito provável que o samba não tenha nascido no morro. Inúmeros relatos de sambistas desmentem esse mito de origem. Em 2 de setembro de 1951, o *Correio da Manhã* publicou trechos da palestra que Almirante proferira no 1º Congresso Brasileiro de Folclore

⁴⁶³ Reproduzido em: Noel Rosa. Coleção *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970 (1 disco sonoro), p. 9.

⁴⁶⁴ Contam os biógrafos Máximo e Didier (1990) que foi o maestro Eduardo Souto quem apresentou o pianista e orquestrador Vadico (Oswaldo Gogliano) a Noel, que o procurou na sede da Odeon para lhe mostrar o samba *Feitio de Oração* já com letra e título.

⁴⁶⁵ *Feitio de Oração*, Noel Rosa (com Vadico). Gravação de Francisco Alves e Castro Barbosa com Orquestra Copacabana, 1933. In: Noel pela primeira vez. São Paulo: Funarte/Velas/Universal, 2000. v. 07, faixa 07.

⁴⁶⁶ BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2014, p. 137-138.

realizado na Escola Nacional de Música dias antes. Intitulada “O samba carioca não nasceu no morro”, a matéria destaca que o palestrante atribuía aos baianos da região da “Pequena África” a “invenção” do samba: “Ora, as baianas no Rio moravam pela Cidade Nova, principalmente [...]. Assim, a música de origem nas suas cerimônias não veio do morro”. E, referindo-se ao surgimento de *Pelo Telefone*, acrescentava: “Na casa da tia Ciata, em torno de 1916, reuniam-se os mais famosos autores e intérpretes da música popular da época, aqueles que iriam ser os responsáveis pelo novo gênero, dando-lhe a designação e forma definitiva”.⁴⁶⁷

Heitor dos Prazeres, por sua vez, no depoimento que prestou ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) em 1º de setembro de 1966, afirma que no tempo de Sinhô, “no morro não existia samba [...]. Os cariocas não subiam no morro [...]. Nesses morros só morava esse pessoal que vinha do interior para trabalhar no leito da estrada de ferro, [...] muitos mineiros, pernambucanos [...]. O samba era todo ali na superfície da cidade”.⁴⁶⁸ Na entrevista que concedeu a Muniz Sodré, ele reafirma essa versão em termos muito semelhantes: “a música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros”.⁴⁶⁹

Também o depoimento de Donga ao MIS em 2 de abril de 1969, endossa essa versão. Perguntado pelo entrevistador se o samba viera do morro, ele respondeu: “não tem nada disso. Depois [de sair da região da “Pequena África”] é que o samba foi para o morro”.⁴⁷⁰ Contudo, segundo Cláudia Matos, “se no morro o samba não nasceu, foi aí que ele se desenvolveu, paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio

⁴⁶⁷ “O samba carioca não nasceu no morro”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1951, p. 58.

⁴⁶⁸ PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos).

⁴⁶⁹ Cf.: SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 86. No “Morro da Favela” localiza-se a mais antiga favela do Rio de Janeiro. Situada no morro da Providência, na área central do Rio de Janeiro, próxima da zona portuária, tem seu nome ligado à Guerra de Canudos. Depois do conflito, a partir de 1897, os soldados que haviam retornado ao Rio de Janeiro se alojaram no morro da Providência, que se recebeu o apelido de “Morro da Favela” em alusão a um dos morros de mesmo nome, no qual as tropas brasileiras tinham se alojado na região de Canudos. A partir da década de 1920, os morros cobertos por barracos e casebres passaram a ser chamados de favelas.

⁴⁷⁰ “Depoimento para a posteridade realizado por Donga no estúdio do Museu da Imagem e do Som, no dia 2 de abril de 1969”, In: FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu: extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 78.

dos sambistas e do samba”.⁴⁷¹ Seu argumento sustenta-se no depoimento de João da Baiana ao MIS, no qual o sambista afirma: “O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba”.⁴⁷²

É assim que fica, então, estabelecida a associação entre samba e morro no primeiro terço do século XX. As favelas, explica Matos, que existiam no Rio de Janeiro desde o final do século XIX, estariam integradas oficialmente no complexo urbano da cidade nos anos 1940. Dessa forma, ambos, o gênero e o espaço, “surtem, crescem e adquirem participação oficial na cultura da sociedade [...] em movimentos mais ou menos paralelos”.⁴⁷³

Nas obras de Orestes Barbosa e Vagalume, publicadas em 1933, pode-se visualizar justamente aquela associação a que se referiu Claudia Matos. Nelas o samba surge como manifestação popular original da nação, cujos índices de autenticidade estariam preservados no espaço geográfico e simbólico do morro. É precisamente essa relação que afiança a análise do samba como manifestação folclórica urbana neste trabalho.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr, a partir dos anos 1920, emerge no Brasil uma “formação discursiva nacional-popular”. Definida como um conjunto de enunciados que realiza a escolha dos elementos pretensamente simbólicos de uma identidade coletiva, ela participa de um “dispositivo das nacionalidades” que “faz vir à tona a procura de signos, símbolos, que preencham esta ideia de nação, que a tornem visível, que a traduzam para todo o povo”.⁴⁷⁴ No caso das obras de Vagalume e Orestes Barbosa, essa escolha de elementos simbólicos insere-se na lógica do projeto modernista, que, desde pelo menos 1924, com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* por Oswald de Andrade, busca estabelecer contornos de brasilidade à nação. No âmbito mais específico da música, trata-se de inserir a

⁴⁷¹ MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 28.

⁴⁷² “Depoimento para a posteridade, realizado por João da Baiana no estúdio do Museu da Imagem e do Som, no dia 24 de agosto de 1966”, In: FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu: extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 63.

⁴⁷³ MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 28.

⁴⁷⁴ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009, p. 60-61. O autor orienta-se pelos conceitos “dispositivo” e de “formação discursiva” elaborados por Michel Foucault.

análise do samba no “projeto nacional-erudito-popular” de música brasileira teorizado por Mario de Andrade no interior do modernismo, conforme veremos agora.⁴⁷⁵

4.1.1. *Nossa época anuncia a volta ao sentido puro: a brasilidade modernista a partir de 1924*

A tese clássica de Eduardo Jardim de Moraes sobre o modernismo no Brasil divide o movimento em duas etapas. A primeira, assinalada pela realização da *Semana de 22*, é marcada pela preocupação com a renovação estética. Na segunda, iniciada em 1924, observa-se o surgimento da *questão da brasilidade*.⁴⁷⁶ É essa última que interessa a este trabalho, cujo objetivo neste capítulo não é, evidentemente, dissecar o modernismo brasileiro. Outros mais autorizados já o fizeram.

Segundo Haroldo de Campos, o Brasil intelectual do início do século XX sustentava-se nos “‘mitos do bem dizer’ [...], no qual imperava o ‘patriotismo ornamental’”, na “retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal”. Nesse cenário figuravam nomes como Rui Barbosa, “a águia de Haia”, Coelho Neto, “o último heleno”, Olavo Bilac, “o príncipe dos poetas”, todos eles, “os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência ‘ilustrada’”.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ WISNIK, José Miguel. “O modernismo e a música”, In: TOLIPAN, Sergio [et. ali]. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 30.

⁴⁷⁶ O autor explica, contudo, que as primeiras manifestações do movimento já revelavam preocupação, ainda que não de forma sistematizada, com a questão nacional no âmbito da literatura: no plano político, alimentada pelo nacionalismo pós-primeira guerra mundial; no intelectual, pela publicação de *A Estética da vida* por Graça Aranha em 1921. Embora a obra não tenha sido retomada de forma rigorosa pelo modernismo a partir de 1924, já estaria traçado nela o projeto modernista em termos nacionais. “Sua reutilização, explícita ou não, consciente ou inconsciente, se fez transformando aspectos da reflexão filosófica de Graça Aranha. Nem poderia ser de outra forma. A obra de Graça Aranha foi elaborada em circunstâncias diferentes daquelas em que foi produzida a obra dos modernistas. Seus antecedentes teóricos são diferentes, assim como o tom do seu posicionamento. Mesmo assim, sem a sua compreensão, não poderíamos dar conta do modo próprio que apresenta o movimento modernista na sua definição da *questão da brasilidade*” (MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 12-13). O autor analisa a obra em questão no capítulo 1.

⁴⁷⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, vol. 7 (Poesias reunidas), p. 10.

O anseio por renovação a que se propôs o modernismo ganhou forte impulso desde que as tintas de Anita Malfatti chocaram o público presente na exposição realizada em São Paulo em dezembro de 1917, conformando o primeiro momento modernista. Seus traços de inspiração cubista não pretendiam, naquele momento, causar espanto.⁴⁷⁸ Cinco anos depois, os modernistas tornaram aquela ousadia provocação deliberada com a realização da *Semana de Arte Moderna* em 1922. Para Mario de Andrade, tratou-se do “primeiro golpe na pureza do nosso aristocratismo espiritual”. Desde então, a atualização da inteligência brasileira exigiu uma expressão artística que manifestasse a identidade nacional.⁴⁷⁹

Para Aracy Amaral, o enfoque proposto em 22 consistiu em “renovar atualizando o estudo das nossas tradições indígenas ou aqui estabelecidas procedentes da Europa como da África, sem complexos”.⁴⁸⁰ Numa conferência proferida em Belo Horizonte em 1944, Oswald de Andrade, lembrando o “caminho percorrido” por ele e pelo movimento, afirmou: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22”.⁴⁸¹

De acordo com Éder Silveira, ao inserir o primitivismo no debate intelectual do país, o modernismo colocava o Brasil “no centro dos debates estéticos mais importantes para as vanguardas artísticas das décadas de 1910 e 1920” na Europa.⁴⁸² Gill Perry explica que “o rótulo ‘primitivismo’ [...] foi usado genericamente para descrever um interesse ocidental em sociedades designadas como ‘primitivas’ e seus artefatos, e/ou para reorganizá-las”. O pressuposto subjacente a esta ideia é o de que os elementos primitivos se conformavam como aspecto distintivo do moderno na medida em que se configuravam como “um modo de expressão artística puro e direto”.⁴⁸³

Embora estivesse já disseminado entre as vanguardas artísticas do início do século XX, sobretudo nas obras de Picasso, continua o autor, o discurso do “primitivo” já se encontrava

⁴⁷⁸ Cf. BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958, cap. 4.

⁴⁷⁹ ANDRADE, Mario de. “O Movimento Modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974 [1944], p. 238.

⁴⁸⁰ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 222.

⁴⁸¹ ANDRADE, Oswald. “O Caminho percorrido”, In: _____. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 111.

⁴⁸² SILVEIRA, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009, p. 197-198.

⁴⁸³ PERRY, Gill. “O primitivismo e o “moderno””, In: HARRISON, Charles [et alii]. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 5.

nas pinturas de Gauguin inspiradas na Bretanha desde meados de 1880 e, posteriormente, na Polinésia. Naquele momento, o termo era utilizado para designar o outro, não-europeu, de maneira genérica, positiva ou negativamente. Assim, no contexto da corrida imperialista observada no final do século XIX, quando as potências europeias estendiam suas conquistas para as chamadas culturas atrasadas e não-civilizadas da África e da Ásia, esses povos eram vistos como “bárbaros”. Essa visão, alimentada pelo determinismo científico do período, concorria com outra inspirada nas noções do “bom selvagem” de Rousseau e nas concepções românticas de valorização do pastoralismo na arte e na literatura, que exaltava o camponês e a cultura popular como expressões de criatividade genuínas.

Encontravam-se, então, na obra de Gauguin, e de outros artistas do período,

os pressupostos contemporâneos sobre o papel do artista de vanguarda enquanto um descobridor ou profeta de um modo de expressão mais direto, “primitivo”. Dados esses pressupostos, o “ir embora” para províncias rurais distantes – ou para as supostas margens da civilização – passou a ser visto como um aspecto crucial do vanguardismo do final do século XIX.⁴⁸⁴

Atentos, portanto, às vanguardas europeias do período, os modernistas proclamaram, na Semana de 22, uma ruptura estética. Abandonaram, dessa forma, “os cânones estéticos do realismo e do naturalismo literários, o academicismo que imperava em nossas obras de artistas plásticos”.⁴⁸⁵ Esse processo de redescoberta do Brasil em consonância com as vanguardas europeias do período, somado ao contexto político marcado pela Revolução de 1924 em São Paulo, quando os tenentes tentaram derrubar o presidente Artur Bernardes, marcariam o surto de brasilidade observado na segunda fase do modernismo. O conflito paulista teria sido o responsável por provocar uma tomada de consciência política nos intelectuais.⁴⁸⁶ Nesse sentido, Oswald de Andrade também relaciona os eventos políticos do ano de 1922 com o evento que inaugura oficialmente o movimento modernista: “nunca se poderá desligar a *Semana de Arte*

⁴⁸⁴ PERRY, Gill. “O primitivismo e o “moderno””, In: HARRISON, Charles [et alii]. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 8.

⁴⁸⁵ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 67.

⁴⁸⁶ Eduardo Jardim de Moraes orienta-se pelos trabalhos de Aracy Amaral sobre essa questão. Segundo ela, a presença de intelectuais modernistas que participaram da Semana de 1922 no manifesto de fundação do Partido Democrático (PD) paulista em 1926, reforça o argumento em favor da politização do movimento a partir de 1924 (AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975; AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970).

que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, no mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioria do Brasil”.⁴⁸⁷

A partir de 1924, portanto, acentuada a orientação nacionalista no interior do modernismo, deflagra-se a discussão da “problemática da brasilidade” aprofundando a investigação do “primitivismo nativo” iniciada em 22. “À importância da revolução de 24 na mudança de rumos do modernismo soma-se a importância do contato dos modernistas brasileiros com os grupos intelectuais que propugnaram a volta ao primitivo em matéria de arte”. A busca pelas raízes do nacional inspirada pelo “retorno ao primitivo” promovido pelas vanguardas artísticas europeias aprofunda-se com a chegada de Blaise Cendrars a São Paulo nos primeiros dias de fevereiro de 1924.⁴⁸⁸

Convidado de Paulo Prado por sugestão de Oswald de Andrade, o poeta suíço-francês servia de intermediário entre os artistas brasileiros e as vanguardas europeias. As viagens que o grupo modernista realizou pelo país com Cendrars mudariam os rumos do movimento.⁴⁸⁹ No carnaval daquele ano, eles redescobrem o Brasil do Rio de Janeiro, viagem que teria inspirado Tarsila do Amaral a traçar os primeiros esboços de *Morro da Favela* (1924) e *Carnaval em Madureira* (1924), quadros que comporiam sua nova fase nacional. Oswald, por sua vez, inspirado na cidade, escreve os primeiros poemas que seriam publicados em *Pau-Brasil* (1924). Em seguida, na viagem a Minas Gerais, redescobrem os traços da arte colonial de Aleijadinho, da cidade de Ouro Preto e da Semana Santa de São João Del Rey.⁴⁹⁰

De volta a São Paulo depois do carnaval carioca, Oswald publica o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro em 18 de março de 1924. Já em fevereiro, contudo, em matéria publicada no *Correio Paulistano*, ele destacara a influência decisiva de Cendrars, antecipando o conteúdo do *Manifesto*: “Ninguém melhor do que ele sabe ver o mundo das viagens atuais, o mundo das travessias e dos mares geografados, dos trópicos e das cidades

⁴⁸⁷ ANDRADE, Oswald. *O caminho percorrido*, In: _____. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 109.

⁴⁸⁸ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 79.

⁴⁸⁹ Uma cronologia da interação de Cendrars com os modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo a partir de 1923, foi elaborada no capítulo “Tempo brasileiro: cronologia de Cendrars com a gente” de: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

⁴⁹⁰ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

inventivas”. Em seguida, a matéria antecipa os termos utilizados no documento publicado em março:

os nossos dias mecânicos, industriais, catalogados em livros primários com bichos de nomes eruditos, constelações, testes algébricos, fenômenos humanos, reações químicas, haviam forçosamente de produzir um deslocamento na poesia, ocasionado pela fadiga dos assuntos antigos (cavalcadas medievais, templos gregos, amores exaustos) e pela sugestão dos dias diferentes, oferecidos pela organização coletivista e tumultuária do nosso século.⁴⁹¹

Pela amplitude temática, o *Manifesto* de Oswald configura-se, conforme afirma Éder Silveira, não apenas como um “conjunto de regras formais”, mas como “uma plataforma temática e uma vereda política”, segundo a qual “pretendia atacar o classicismo de poetas parnasianos como Bilac e Coelho Neto, reivindicando foro de legitimidade para o tema nacional, ou em suas palavras, a ‘poesia de exportação’”.⁴⁹² Oswald já havia atacado as concepções clássicas numa conferência na Sorbone em 1923:

Na pintura como na literatura, a lembrança das formulas clássicas impediu muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional. Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos o então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção.⁴⁹³

O conteúdo do *Manifesto* tem importância nuclear neste trabalho, na medida em que destaca os aspectos “primitivos” da brasilidade, tal como arrolados nas obras de Vagalume e Orestes Barbosa sobre o samba. Nesse sentido, para Benedito Nunes, o documento, “que é prospecto e amostra da poesia homônima”, situa-se na convergência entre dois focos: “Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo, deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a *originalidade nativa* subjacente”.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ ANDRADE, Oswald de. “Blaise Cendrars: Um mestre da sensibilidade contemporânea”, *Correio Paulistano*, SP, 13 de fevereiro de 1924, In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001, p. 379.

⁴⁹² SILVEIRA, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009, p. 187.

⁴⁹³ ANDRADE, Oswald de. “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 37-38. Conferência feita na Sorbone em 1923 e publicada em francês na *Revue de l’Amerique Latine* 2, nº 5, Paris, 1923, p. 197-207 e em português na *Revista do Brasil* nº 96, São Paulo, dezembro de 1923, p. 383-389.

⁴⁹⁴ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao Alcance de Todos”, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xix.

No documento, Oswald assinala um descompasso entre a realidade do país e uma cultura excessivamente erudita importada da Europa. É neste momento que a abordagem do primitivismo nativo ganha contornos mais acabados. “Nossa época”, proclama, “anuncia a volta do *“sentido puro”*, sem “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*”. Dessa forma, a brasilidade deveria ser buscada no que fosse “barbaro e nosso”: o “Carnaval do Rio” como “acontecimento religioso da raça”, “a formação ethnica rica”, a “riqueza vegetal”, “o vatapá, o ouro e a dança”, a língua sem archaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição millionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. Toda essa brasilidade contrastaria com o “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”. Era preciso se colocar contra o “gabinetismo, a prática culta da vida” adotado até então pelos intelectuais do país, “contra o detalhe naturalista – pela *synthese*; contra a morbidez romântica, - pelo *equilibrio*, geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a copia, pela invenção e pela *surpresa*”.⁴⁹⁵

Ainda que esteja em consonância com os pressupostos das vanguardas artísticas, a renovação estética pretendida por Oswald, explica Éder Silveira, opera o sentido de atualização do nacional através de uma abordagem peculiar do primitivismo. De acordo com o autor, ele “percebe naquele momento que a expressão cultural que é a sua era o Outro procurado pelos europeus”:

se o modernismo *de lá* se desenvolve, sobretudo, como um sentimento de negação do mesmo e de busca do outro, seja de uma cultura *outra* ou de outras formas de expressão [...] o modernismo brasileiro tem como uma de suas características mais proeminentes a incorporação de estilos e técnicas vindas do velho mundo, todavia concorrendo para um grande movimento de introspecção, de busca/invenção do mesmo.⁴⁹⁶

Em outras palavras, Benedito Nunes afirma ser “o ideal do Manifesto [...] conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada”.⁴⁹⁷ Assim se poderia conformar a produção nacional à realidade brasileira, acomodando modernidade e tradição numa sociedade marcada por antagonismos: “a floresta e a escola. A raça credula e dualista e a geometria, a álgebra e a

⁴⁹⁵ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, p. 5.

⁴⁹⁶ SILVEIRA, Éder. “Vanguardismo ou passadismo? Intelectuais brasileiros e as disputas entre nacionalismos no entreguerras”. In: _____. *Oswald ponta de lança e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2016, p. 77-78.

⁴⁹⁷ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao Alcance de Todos”, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xxiii.

chimica logo depois da mamadeira e do chá de herba doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”.⁴⁹⁸

Era preciso, dessa forma, reunir “o melhor de nossa tradição lyrica” ao “melhor de nossa demonstração moderna”. Para Oswald, era preciso “uma visão que bata nos cylindros dos moinhos, nas turbinas electricas, nas usinas productoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”. Assim seríamos “apenas brasileiros de nossa época”, dizia. “O necessario de chimica, de mecanica, de economia, de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentaes. Poetas. Sem reminiscencias livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etymologica. Sem ontologia”.⁴⁹⁹

No mesmo ano de 1924, Oswald de Andrade publicaria *Pau-Brasil*, seu livro de estreia em poesia. Para Haroldo de Campos, a obra representou “uma guinada de 180°” no *status quo* literário da época, no qual imperava o classicismo parnasiano das formas.⁵⁰⁰ No prefácio que escreveu à primeira edição em maio de 1924, Paulo Prado destacou o caráter nacionalista da obra como arma de combate à cultura importada. Segundo ele “a mais bela inspiração e a mais fecunda encontra a poesia ‘pau-brasil’ na afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada”. Conforme desejava, a obra de Oswald deveria exterminar “um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante”, que então encontrava espaço entre os “Acadêmicos de fardão”,⁵⁰¹ uma alusão à Academia Brasileira de Letras (ABL) que Oswald considerava decadente.⁵⁰²

O teor nacionalista do pensamento *Pau-Brasil* seria levado às últimas consequências com a publicação do *Manifesto Antropófago* em 1928. Em janeiro daquele ano, Tarsila do Amaral oferecera a Oswald seu último trabalho. Acompanhado de Raul Bopp, o quadro recebeu o título de *Abaporu* depois de uma consulta a um dicionário tupi-guarani: *Aba*: homem; *poru*:

⁴⁹⁸ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, p. 5.

⁴⁹⁹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, p. 5.

⁵⁰⁰ CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, vol. 7 (Poesias reunidas), p. 10.

⁵⁰¹ PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil*, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, vol. 7 (Poesias reunidas), p. 69-70.

⁵⁰² ANDRADE, Oswald de. O modernismo. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 121. Texto publicado na revista *Anhembi*, São Paulo, nº 49, 1954.

que come. Teria sido “aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto”, a inspiração para o *Manifesto Antropófago*, publicado no primeiro volume da *Revista de Antropofagia* em maio de 1928.⁵⁰³

“Ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política”, como declarou Oswald anos mais tarde, o *Manifesto* retoma o primitivismo da poesia *Pau-Brasil*, aprofundando o sentido de criação e inovação através de uma noção de assimilação canibal.⁵⁰⁴ “Prática profunda de tradução cultural” no plano simbólico, a metáfora remete ao ritual de antropofagia praticado pelos tupis, que devoravam o inimigo com a intenção de repudiar, assimilar e superar suas qualidades.⁵⁰⁵ A antropofagia de Oswald ofereceria, assim, uma “dupla maneira de devoração [...]: absorção e rejeição”. Os elementos alienígenas seriam integrados ou refutados, de acordo com sua capacidade de se tornarem nacionais.⁵⁰⁶ Renova-se, aqui, portanto, os sentidos de renovação e atualização presentes desde, pelos menos, 1922.

Segundo Eduardo Jardim de Moraes, “o ponto de partida é a valorização do que é integrado à terra”, onde “a figura do índio [...] simbolicamente representa a alma do brasileiro”. O país vivia então um dilema hamletiano: “Tupi, or not tupi that is the question”.⁵⁰⁷ A paródia de Shakespeare constitui o cerne do pensamento antropofágico. Para alcançar o Brasil indígena, onde residiria o espírito da nação, era preciso resgatar a realidade nacional anterior à chegada dos portugueses.

Havia que substituir, destaca Moraes, a “consciência enlatada” representada pelos paradigmas clássicos do conhecimento, “o saber especulativo, a ciência, a lógica, a gramática, todas as abordagens sistêmicas da realidade”, por outro mais intuitivo.⁵⁰⁸ Segundo os termos do próprio *Manifesto*, tratava-se de um saber com “adivinhação”, com “roteiros”, baseado na “experiência pessoal renovada”, na “existência palpável da vida”. Como o *Abaporu* de Tarsila do Amaral, um saber “em comunicação com o sólo”, que não concebesse “o espírito sem o

⁵⁰³ Cf.: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p. 247.

⁵⁰⁴ ANDRADE, Oswald. O caminho percorrido, In: _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 111.

⁵⁰⁵ SILVEIRA, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009, p. 216.

⁵⁰⁶ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 163.

⁵⁰⁷ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 163.

⁵⁰⁸ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 143-144.

corpo”.⁵⁰⁹ Como se vê é ainda o apelo de conformar a criação artístico-intelectual com a realidade do país, contra a importação cultural denunciada desde sempre pelos modernistas.

Retomando a intenção de ruptura que motivou a realização da Semana de Arte Moderna no ano do centenário da independência do Brasil em 1922, Oswald deflagra a “revolução Carahiba” “contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas”.⁵¹⁰ Se a colonização portuguesa era a responsável por instaurar aqui uma cultura importada e alienígena, era preciso que nossa independência fosse proclamada de fato. O viés político do *Manifesto* é reforçado ao final, quando Oswald assina o documento propondo um novo calendário nacional: “Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”,⁵¹¹ em alusão ao ritual antropofágico em que o primeiro bispo do Brasil foi executado e supostamente devorado pelos índios Caetés em 1554.⁵¹²

Politicamente, o *Manifesto Antropófago* responsabiliza, portanto, a colonização portuguesa pelo atraso do país. Como forma de superá-lo, Oswald propõe que a cultura brasileira seja analisada a partir de uma perspectiva americana. Na entrevista a *O Jornal* do Rio de Janeiro em maio de 1928, ele defende que o ano “da Deglutição do Bispo Sardinha” deveria ser “a grande data. Data americana”. Segundo ele, “nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido politico-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgem contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América”.⁵¹³

Nesse sentido, é preciso destacar o importante lugar ocupado pelo *Manifesto Antropófago* como continuidade do pensamento modernista nas matrizes de interpretação da cultura brasileira entre o início do século XX e a década de 1930. Trata-se do período em que se observa um deslocamento na interpretação do Brasil desde um paradigma de natureza étnico-racial, herança do século XIX, o qual será explorado na terceira parte deste trabalho, em direção

⁵⁰⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano I, no. I, maio de 1928, p. 3 e 7.

⁵¹⁰ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano I, no. I, maio de 1928, p. 3 e 7. Segundo Capistrano de Abreu, caraíba significa tanto o “curador, pajé [...], senhor da vida e da morte”, quanto um grupo indígena (ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial: 1580-1800 & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982, p. 47).

⁵¹¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano I, no. I, maio de 1928, p. 3 e 7.

⁵¹² MONTEIRO, John. *Os negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 42. Em entrevista a *O Jornal* do Rio de Janeiro de 18 de maio de 1928, Oswald afirma que foram os índios aimorés que devoraram o bispo (ANDRADE, Oswald de. “Nova escola literária”, In: _____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p. 44).

⁵¹³ ANDRADE, Oswald de. “Nova escola literária”, In: _____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p. 44.

a outro de natureza sociocultural que alcança grandes proporções no contexto nacionalista dos anos 1920. *Raízes do Brasil*, análise emblemática desse pensamento publicada por Sérgio Buarque de Holanda em 1936, retomaria exatamente a perspectiva americana apontada por Oswald no *Manifesto*, ao afirmar:

se a nossa cultura ainda permanece largamente ibérica e lusitana, deve atribuir-se tal fato sobretudo às insuficiências do ‘americanismo’, que se resume até agora, em grande parte, numa sorte de exacerbamento de manifestações estranhas, de decisões impostas de fora, exteriores à terra.⁵¹⁴

Quando inicia os anos 1930, começa a ganhar espaço, no âmbito propriamente intelectual, e fortemente impulsionado pela esfera governamental, uma nova forma de pensar o país estabelecida em termos da busca de uma cultura genuinamente nacional que pudesse dar conta da nova realidade da sociedade. Não que o modernismo já não estivesse imbuído de ressignificar a nação. Esteve inclusive conectado com as vanguardas europeias. Ocorre que nos anos 1930 o cenário era outro. O *crack* da bolsa de Nova York em 1929 agrava a crise do liberalismo e fortalece os nacionalismos. Desde a Itália e a Alemanha, os regimes fascistas, a mais forte expressão desse estado de coisas, exportavam sua lógica ao restante do globo. Em reação a esse conjunto de fatores e como tentativa de atender às necessidades das massas urbanas que se aglomeravam na periferia das cidades desde o início do século XX, o Estado passou a intervir com mais ênfase nos diferentes âmbitos da sociedade. Havia, então, que incorporar à nação símbolos culturais que contemplassem a crescente massa urbana. Tratava-se de buscar uma alteridade outra para a mesma identidade nacional.

Segundo Renato Ortiz, as mudanças políticas provocadas pela Revolução de 30 e a nova realidade social do país, que vinha se tornando predominantemente urbano, tornaram obsoletas as teorias raciais e reorientaram a historiografia brasileira. Trata-se da “passagem do conceito de raça para o de cultura”.⁵¹⁵ O contexto do período entreguerras, fortemente marcado pelos nacionalismos europeus, alimentava internamente um profícuo debate acerca de nossa nacionalidade. Sem exageros, trata-se de ponto de inflexão de nossa História. Desde o início da década de 1930, o projeto estatal nacionalista capitaneado por Getúlio Vargas procurava instituir uma cultura que desse conta da nova característica da sociedade brasileira. De acordo com Carlos Guilherme Mota, durante esse período ocorre uma “redescoberta do Brasil” com a

⁵¹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982, p. 127.

⁵¹⁵ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 41.

“elaboração do conjunto de reflexões que atingiria seus pontos mais altos nas obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda”.⁵¹⁶

Para Mônica Velloso, observa-se, em 1930, “um deslocamento de perspectivas no debate político. Começamos a não mais associar povo à crise – lugar comum até então – para passar a relacionar elites à crise”.⁵¹⁷ Como forma de superar o paradigma aristocrático europeu característico da *Belle Époque brasileira*, o estado varguista encontra no discurso modernista a ideia de Brasil novo de que necessitava. Integrados à máquina estatal, os intelectuais cumpriam um papel de ordenação e organização com o objetivo de dar unidade à massa heterogênea que caracterizava o povo brasileiro naquele momento, através de um “projeto político-pedagógico destinado a popularizar e difundir a ideologia do regime”, sobretudo durante o Estado Novo, quando se torna simbiótica a relação entre política, propaganda e educação.⁵¹⁸ No cerne desse projeto, a necessidade de imprimir uma identidade ao conjunto da nação instaura a “positividade do popular” bebendo no ideário modernista.

Santuza Cambraia Naves defende que Vargas “partilhava com os modernistas o desejo de reunir as diferentes peças que compõem o país e de costurá-las para dar concretude à ideia de Brasil”.⁵¹⁹ Em discurso proferido na Universidade de Brasília (UnB) em 1951, o presidente assume publicamente a adoção do ideário modernista pelo Estado a partir da Revolução de 1930:

As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930. A inquietação brasileira, fatigada do velho regime e das velhas fórmulas, que a rotina transformara em lugar-comum, buscava algo de novo, sinceramente nosso, mas visceralmente brasileiro.⁵²⁰

O projeto varguista tinha duas frentes de atuação. O Ministério da Educação (MEC), dirigido por Gustavo Capanema, ocupava-se de instituir uma educação formal baseada na cultura erudita sob responsabilidade da vanguarda intelectual modernista: Carlos Drummond de Andrade (chefe de Gabinete), Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Mario de

⁵¹⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1994, p. 31.

⁵¹⁷ VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997, p. 71.

⁵¹⁸ VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997, p. 58.

⁵¹⁹ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 111.

⁵²⁰ VARGAS, Getúlio. *O governo trabalhista do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, p. 382.

Andrade.⁵²¹ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por sua vez, controlado por Lourival Fontes, orientava as manifestações populares através do controle das comunicações, orientado por nomes como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho.⁵²²

Para Mario de Andrade, 1930 assinala o fim do “sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista”. Inaugura-se, então, “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária [...] de construção”. Ele refere-se à cooptação dos intelectuais modernistas pelo Estado comandado por Getúlio Vargas, que teria transformado o Brasil numa “dádiva do céu. Um céu bastante governamental” aos modernistas.⁵²³ Essa visão é compartilhada por Oswald, para quem, em 1930, demarca-se um “divisor das águas modernistas”. Se até então o modernismo era uma “vanguarda expressional, tomou posição na vanguarda política e social do Brasil”.⁵²⁴

A presença de intelectuais na esfera estatal tem relação com a tomada de consciência política assinalada em São Paulo pela Revolução de 24, no contexto de crise das oligarquias que antecedeu a Revolução de 30. Sergio Miceli explica que os modernistas iniciaram suas carreiras ingressando nos partidos republicanos estaduais e nos seus respectivos órgãos de imprensa. Em São Paulo, por exemplo, o Partido Democrático, sigla da oposição na qual se filiaram muitos modernistas da Semana de 22, controlava o jornal *O Estado de São Paulo* e a *Revista do Brasil*.⁵²⁵

Para além de suas funções administrativas, os autores modernistas inauguraram, na década de 1930, o romance social. Uma literatura engajada que denuncia as transformações experimentadas pela sociedade brasileira, sobretudo no nordeste do país, e coloca em cena um novo personagem: o “povo”. Segundo Antonio Candido, em nenhum outro campo cultural os efeitos das transformações experimentadas pela sociedade desde a década de 1920 foram mais evidentes que nas artes e na literatura. Até 1930, explica ele, a literatura se ajustara a um “purismo gramatical que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura

⁵²¹ Mario já havia participado da gestão de Fábio Prado na prefeitura de São Paulo, ocupando os cargos de Chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura em 1935.

⁵²² Cf.: VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997.

⁵²³ ANDRADE, Mario de. “O Movimento Modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974 [1944], p. 242-244.

⁵²⁴ ANDRADE, Oswald de. “O divisor das águas modernistas”, In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 53-54.

⁵²⁵ MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

portuguesa”. Esse formato encontrava “o seu propagandista no Barão do Rio Branco, o seu modelo no estilo de Rui Barbosa e a sua instituição simbólica na Academia Brasileira de Letras, ainda preponderante no decênio de 1920 apesar dos ataques dos modernistas (estes pareciam, então, uma excentricidade transitória)”.⁵²⁶

Nos anos 1930, observa-se uma aceitação das propostas formais e temáticas da primeira fase modernista através de um “alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional”, enquanto assistia-se ao “enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica”. Para Candido, “foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário”.⁵²⁷ Oswald destaca como “romancistas do Brasil novo” nomes como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Erico Verissimo e José Lins do Rego, colocando-os ao lado de referências do pensamento sociológico como Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, e de pintores como Portinari.⁵²⁸

4.1.2. Não se deverá desprezar a documentação urbana: o projeto “nacional-erudito-popular” de música brasileira segundo Mario de Andrade

No *Compendio de Historia da Musica*, Mario de Andrade destacou como, depois da I Guerra Mundial, as artes assumiram uma “correspondência com a Atualidade”. Inseridos num movimento mais geral de se tornarem menos idealistas, afastando-se de tudo o que “cheirava a século-dezenove”, os artistas tomaram “consciência mais profunda dos ambientes” e passaram a “circunscreverem no possível” suas manifestações.⁵²⁹

Segundo ele, em meio a uma “exacerbação nacionalista” compreendeu-se “o que havia de russo em Stravinski, de ianque no jazz-band, de italiano no futurismo de Rúsolo, de alemão no expressionismo de Schoenberg”. Naquele contexto, no qual ainda figuravam nomes como

⁵²⁶ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a cultura”, In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 186.

⁵²⁷ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a cultura”, In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 185-187.

⁵²⁸ Cf.: ANDRADE, Oswald de. “O divisor das águas modernistas”, In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

⁵²⁹ ANDRADE, Mario de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1929, p. 179.

Stravinski, Pizzetti ou Manuel de Falla, “o elemento nacional entra como fatalidade e não como programa. A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que-nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata”.⁵³⁰

Anos mais tarde, Mario identifica, no Brasil, o “novo estado-de-consciência musical nacionalista” daquele período, o qual se instalara “não mais como experiência individual, como fora ainda com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva”. Essa nova fase teria sido inaugurada por Villa Lobos que, “poucos anos depois de finda a guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, [...] abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista”.⁵³¹

No *Ensaio sobre Musica Brasileira*, publicado em 1928, Mario de Andrade apresentara seu “projeto nacional-erudito-popular”, elaborado no interior da lógica modernista, visando à inserção da produção musical do país na lógica nacionalista. “O período atual do Brasil”, dizia, “especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional”.⁵³² Em sua concepção, esse era o pressuposto para tradicionalizar a nação.

⁵³⁰ ANDRADE, Mario de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1929, p. 179-180.

⁵³¹ ANDRADE, Mario de. “Evolução Social da Música no Brasil (1939)”, In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965, p. 30. Alexandre Levy (São Paulo, 1864, São Paulo, 1892), compositor, maestro, pianista e crítico musical brasileiro. Alberto Nepomuceno de Oliveira (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920), compositor, pianista, organista e regente brasileiro, é considerado o ‘pai’ do nacionalismo na música erudita brasileira. De acordo com Bruno Kiefer, a análise do catálogo de obras de Villa Lobos, de 1922 a 1930, mostra que “cerca de dois terços de sua produção nasceram de intenções de autoafirmação nacional. Isto significa notável incremento em comparação com o período anterior. Além disso, figuram nas cerca de 130 peças compostas neste intervalo de tempo criações de enorme peso estético na produção geral do mestre” (KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p.102). Para José Miguel Wisnik, o grande projeto de Villa-Lobos na década de 20 “foi a série de *Choros*, de cuja expressão mais simples ele partiu até atingir progressivamente formas complexas onde superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas [...], os sambas, os choros e serestas, ponteios, marchas, cirandas etc., trabalhos em clima de franca *bricolage* e invenção timbrística [...]. Contrapondo ao rigor da música europeia o ‘seu informalismo caótico, jovem e cheio de vida, num vale-tudo experimental antropofágico’, Villa-Lobos usa os efeitos do sinfonismo descritivo, os timbres e os modos debussystas, os blocos sonoros polirrítmicos e politonais (aparentados com a música de Stravinski), os temas da música indígena (colhidos em Jean de Léry ou nos fonogramas de Roquette Pinto), os cantos sertanejos, a música dos coretos de banda, a valsa suburbana, a bateria da escola de samba”. Seu projeto musical na década de 20, estaria, portanto, inserido no “quadro movimentado das aproximações erudito-populares do Rio de Janeiro” (WISNIK, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 165-166).

⁵³² ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 5.

Anos antes, em entrevista publicada na edição do jornal *A Noite* em 12 de dezembro de 1925, Mario já havia antecipado o argumento que desenvolvera no *Ensaio*:

Nós só seremos deveras uma raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura [...]. Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado.⁵³³

É nessa ordem de ideias que utiliza o conceito de primitivismo na música. O contexto de nacionalização exigia, assim, que a “arte socialmente primitiva” adotasse critérios sociais e não filosóficos. Deveria ser, assim, “interessada”. Mario classifica a música erudita como “exclusivamente artística e desinteressada”. Seu caráter “intrinsecamente individualista” não teria “cabimento numa fase primitiva, fase de construção”.⁵³⁴ A produção artística, para se tornar “interessada”, deveria ser buscada na “música popular brasileira, mais totalmente completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”.⁵³⁵

O compositor brasileiro deveria “se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”, que, “em muitas manifestações característiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu”.⁵³⁶ Contudo, não se tratava de “escôlha discrecionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artistica, isto é: imediatamente desinteressada”.⁵³⁷

No “período de formação”, dizia, “devemos empregar com frequencia e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artistica não é fenômeno popular porêem desenvolvimento dêste”.⁵³⁸ Dessa forma, “si de fato o

⁵³³ ANDRADE, Mario de. Assim falou o papa do futurismo: como Mario de Andrade define a escola que chefia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1925, p. 2.

⁵³⁴ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 5. Theodor Adorno utiliza os conceitos de “música séria” para denominar a música erudita ou clássica e “música ligeira” para se referir à música popular, massificada, na sua concepção, pela indústria cultural (ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79-84. – (Os pensadores)).

⁵³⁵ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 8. Florencia Garramuño demonstra como uma ideia de primitivismo foi utilizada no Brasil para definir uma modernidade autóctone na construção do samba como canção nacional (GARRAMUÑO, Florencia *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009).

⁵³⁶ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 10-11.

⁵³⁷ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 4.

⁵³⁸ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 14-15.

compositor se serve duma melodia ou dum motivo folclórico a obra dele deixa de ser individualistamente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais”.⁵³⁹

Para Eduardo Jardim de Moraes, Mario de Andrade é o autor que melhor expressa a intenção do modernismo de estabelecer uma “temporalidade própria da vida nacional”. Suas categorias de raça e nação, definidas na citada matéria publicada n’*A Noite* em 12 de dezembro de 1925 e que antecipa os argumentos do *Ensaio*, compõem as “fases interna e externa de uma mesma realidade. Raça diz respeito à constituição íntima da vida nacional e nação refere a entidade nacional ao contexto internacional”. Era assim que

o modernismo, a partir de 1924, já não pretendia uma entrada no cenário cultural moderno feita de forma indistinta ou em uma perspectiva imediatista, mas exigia a determinação das mediações que a tornassem possível. Nosso acesso ao mundo da cultura só se viabilizaria [...] se a nossa cultura fosse a expressão da nossa experiência racial.⁵⁴⁰

Essa entidade racial estava ligada a um processo de tradicionalização capaz de “anular a distância entre momentos temporais diferentes, compondo como um fundo do tempo, uma dimensão duradoura, em que se enraízam as manifestações culturais que possuem caráter genuíno”. Dessa forma, o conceito de uma “temporalidade da vida nacional” deveria basear-se no “contato estabelecido com os estudos etnográficos e folclóricos”. Predominava, assim, o entendimento “das manifestações culturais populares concebidas como folclóricas” como repositório de uma suposta “originalidade” nacional.⁵⁴¹

Segundo José Miguel Wisnik, o

projeto nacional-erudito-popular, praticado por Mignone, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, e teorizado por Mario de Andrade, promove a aliança entre a “música artística” e a “música popular rural”, buscando conciliar na pesquisa folclórica e na atividade compositiva as defasagens entre *técnica* (de modo geral a erudita) e o *material* (de modo geral o folclórico).⁵⁴²

O projeto andradino para a música brasileira sustentava-se, portanto, numa aproximação entre o erudito e o popular. Segundo Andreas Huyssen, na Europa, “tanto o modernismo quanto

⁵³⁹ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928, p. 18.

⁵⁴⁰ MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”, In: AVANCINI, José Augusto (Org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1993, p. 13-14.

⁵⁴¹ MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”, In: AVANCINI, José Augusto (Org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1993, p. 14-15.

⁵⁴² WISNIK, José Miguel. “O modernismo e a música”, In: TOLIPAN, Sergio [et. ali]. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 30.

a vanguarda sempre definiram sua identidade em relação a dois fenômenos culturais: a alta cultura tradicional burguesa [...], mas também a cultura vernacular e popular que se transformou cada vez mais na moderna cultura de massa comercial”. Embora “a maior parte das discussões” tenha valorizado “o primeiro fenômeno às expensas do segundo”, afirma, esse desequilíbrio precisaria ser corrigido.⁵⁴³

Para Huyssen, “o ataque mais consistente às noções estéticas da autossuficiência da alta cultura”, no século XX,

resultou do conflito entre a estética da autonomia do início do modernismo com a política revolucionária que surgiu na Rússia e na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, e com a modernização rapidamente acelerada da vida nas grandes cidades no começo do século XX. Este ataque foi proposto em nome da vanguarda histórica, que representou claramente um novo estágio na trajetória do moderno. Suas manifestações mais visíveis foram o expressionismo e o Dadá berlinense, na Alemanha; o construtivismo russo, o futurismo e o *proletcult*, nos anos que seguiram à Revolução Russa; e o surrealismo francês, especialmente em sua primeira fase.⁵⁴⁴

Seu ponto de vista defende que a “vanguarda histórica queria desenvolver uma relação alternativa entre a alta arte e a cultura de massa” e, portanto, deveria ser diferenciada do modernismo, “que em sua maior parte insistiu na hostilidade inerente entre alto e baixo”. Contudo, explica, essa distinção não daria conta de cada caso individual. Se de um lado, era possível “apontar vanguardistas que compartilhavam a aversão modernista a qualquer forma de cultura de massa”, de outro, haveria “modernistas cuja prática estética esteve próxima do espírito do vanguardismo”,⁵⁴⁵ o que parece ser o caso do projeto de música nacional teorizado por Mario de Andrade no interior do modernismo no Brasil.

No caso brasileiro, a articulação entre as esferas do popular e do erudito, na qual o compositor deveria se inspirar no folclore, exigia, segundo Mario, que se atentasse à especificidade do país no que dizia respeito às tênues delimitações entre o rural e o urbano. Em 1936, em *A Música e a Canção Populares no Brasil*, a despeito de sua defesa das manifestações rurais como repositórios da originalidade nacional, ele relativizou esse pressuposto. Nela, Mario denuncia a inexistência do estudo científico da música popular brasileira e a ausência de “canções populares”. A exemplo da formação do país, a herança musical era ainda muito recente:

⁵⁴³ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. RJ: Editora UFRJ, 1996, p. 10.

⁵⁴⁴ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. RJ: Editora UFRJ, 1996, p. 8.

⁵⁴⁵ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. RJ: Editora UFRJ, 1996, p. 8-9.

nós não temos melodias tradicionalmente populares. Pelo menos não existem elementos por onde provar que tal melodia tem sequer um século de existência. Os pouquíssimos documentos musicais populares impressos que nos ficaram, de fins do século XVIII ou princípios do século seguinte, já não são mais encontrados na boca do povo, que deles se esqueceu.⁵⁴⁶

Ante a esse estado de coisas, Mario apontava para a necessidade de uma “adaptação americana especial” no estudo do folclore, que estava fortemente relacionada às vicissitudes sociopolíticas do país. Segundo ele, “as condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rurais e urbanas”.⁵⁴⁷ Seguindo a *Explicação* de Oneyda Alvarenga, datada de 1954, a obra aponta, assim, a “necessidade de rever-se o conceito de tradição e a impossibilidade de considerar-se as manifestações folclóricas como fenômenos essencial e exclusivamente rurais”.⁵⁴⁸

A exemplo do pensamento de Oswald no *Manifesto Antropófago*, destacado anteriormente, percebe-se aqui, uma interpretação da história nacional desde uma “perspectiva americana”, que vai ao encontro da análise que Sérgio Buarque de Holanda realizara em *Raízes do Brasil*, naquele mesmo ano de 1936. Para esse historiador, naquele momento em que publica a obra, o país assinalava o fim de uma cultura: “é deliberadamente que se frisa aqui o declínio dos centros de produção agrícola como o fator decisivo da hipertrofia urbana”.⁵⁴⁹

Mario destacava que, em grandes cidades como Rio de Janeiro, Recife e Belém, “apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura”, ainda era possível encontrar-se “núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra”.⁵⁵⁰ Contudo, o fenômeno mais comum era o da “interpenetração do rural e do urbano”. Com raras exceções, a maioria das cidades brasileiras estaria “em contato direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer”, afirmava, “zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos”.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 164.

⁵⁴⁷ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 164.

⁵⁴⁸ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 159-160.

⁵⁴⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982, p. 128.

⁵⁵⁰ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 166.

⁵⁵¹ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 166.

O Rio de Janeiro seria o melhor exemplo dessa configuração socioespacial. Mario se dizia assombrado com o fato de que, “dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional”, mantivesse

uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o ‘exotismo’ nacional [...], mas a interpenetração do rural com o urbano [...]. O Rio ainda é uma cidade folclórica. Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforos do Bar Nacional.⁵⁵²

Se os estudos científicos acerca da música popular em todo mundo recomendavam ser “de boa ciência afastar-se de qualquer colheita folclórica a documentação das grandes cidades, quase sempre impura”, a realidade brasileira exigia uma adaptação.⁵⁵³ Sendo assim, defendia Mario,

não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira [...]. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.⁵⁵⁴

E é justamente um tipo de samba produzido na cidade do Rio de Janeiro que ele define como folclore urbano. No artigo *Música Popular*, publicado n’*O Estado de São Paulo* em janeiro de 1939, e que Vasco Mariz afirma ter sido o conteúdo da palestra proferida na Sociedade de Cultura Artística em 1934, Mario de Andrade escreveu:

O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas “nações” do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos.⁵⁵⁵

O morro surge, assim, também na obra de Mario, como o *locus* do samba original, como repositório da brasilidade. O problema, segundo ele, eram os sambas produzidos para o carnaval:

⁵⁵² ANDRADE, Mario de. “O Movimento Modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974 [1944], p. 236.

⁵⁵³ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 166.

⁵⁵⁴ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 167.

⁵⁵⁵ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280. Segundo Vasco Mariz, o texto em questão teria sido o mesmo que Mario proferira em 1934, na palestra *A Música Popular e a Música Erudita* realizada na Sociedade de Cultura Artística. Nessa ocasião ele teria se referido à “música popularesca” como sinônimo de “sub-música” (MARIZ, Vasco. “Obras sobre folclore”, In: _____. *Três musicólogos brasileiros*: Mario de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 43).

o que aparece nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma sub-música, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fabricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensibilidade fácil de um público em via de transe.⁵⁵⁶

Embora reconheça que, entre essas músicas carnavalescas, “ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa”.⁵⁵⁷ No *Compendio de História da Música*, publicado em 1929, Mario já havia denominado esse tipo de “sub-música” de “manifestações popularescas”. Segundo afirma nessa obra, as “que tiveram maior e mais geral desenvolvimento são, desde o século passado, as modinhas, os maxixes e sambas urbanos que andam profusamente impressos”, nas quais especializaram-se “Donga, Sinhô e Noel Rosa”, as “figuras contemporâneas mais interessantes” desse tipo de composição.⁵⁵⁸

Contudo, pelas condicionantes comerciais que determinavam sua produção, não poderiam se consolidar com características de música popular brasileira exigidas pelo momento de nacionalização do país. Assim dizia ser muito possível que esse tipo de composição, “dentro de poucos annos, mude de character, porque toda esta musica urbana, mesmo de gente do morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não tem assento numa tradição necessária”.⁵⁵⁹

Para Mario, no geral, os compositores de “sambas, marchinhas e frevos” eram “indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de ‘folclórica’”, sofriam “todas as instancias e aparências culturaes da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética”. Estariam eles, assim, atravessados

⁵⁵⁶ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280-281. Essa concepção encontra paralelo na sociologia da música elaborada por Theodor Adorno. Seu ensaio “o fetichismo na música e a regressão da audição”, publicado originalmente em 1938, trata do que chama “decadência do gosto musical”. Segundo ele, “se perguntarmos a alguém se ‘gosta’ de uma música de sucesso lançado no mercado, não conseguiremos furta-los à suspeita de que o gostar e não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos [...]. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas”. Assim, “a massificação da música, considerando-a como uma ‘degeneração’”, provocaria o “encantamento dos sentidos” pela “canção da moda”, explicado não pela “relação com o consumo da música” e “pela espontaneidade da audição” mas comandada “pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio” (ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79-84. – (Os pensadores)).

⁵⁵⁷ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280.

⁵⁵⁸ ANDRADE, Mario de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1929, p. 176.

⁵⁵⁹ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 282.

de “internacionalismos e influencias estrangeiras fataes”, distantes do “caracter nacional” que pudesse conformar a “necessária tradição” exigida pelo momento de nacionalização.⁵⁶⁰

Mario levanta, dessa forma, a mesma discussão presente nas obras de Francisco Guimarães e Orestes Barbosa no que diz respeito ao samba. Em seu projeto “nacional-erudito-popular” de música brasileira, conforme demonstrou-se, sugerindo que o compositor se inspirasse nas expressões folclóricas da nação, ele obriga-se a relativizar o conceito de folclore ligado às manifestações rurais devido às especificidades de formação e de desenvolvimento das cidades no país, sobretudo, a partir dos anos 1920. Sendo assim, afirma, não se deveria “desprezar a documentação urbana”. Era preciso apenas “discernir no folclore urbano” o que era “virtualmente autóctone”, “tradicionalmente nacional”, “essencialmente popular”.⁵⁶¹ E é justamente nesses termos que atribui ao “verdadeiro samba”, aquele que “desce dos morros cariocas”, um “valor folclórico incontestável”.⁵⁶²

Conectados com o projeto andradino de música brasileira e inseridos na lógica de buscar os critérios da nação nas manifestações populares, as obras de Vagalume e Orestes Barbosa tratam os morros do Rio de Janeiro à semelhança do espaço rural, como *locus* do samba que reuniria os índices de autenticidade nacional. Conforme se afirmou anteriormente, os autores apresentam divergências na maneira como abordam o gênero musical e, sobretudo, como veem a ação dos artistas e dos modernos meios de comunicação sobre as modificações impostas ao samba naquele contexto. Essa divergência é, contudo, diluída, na medida em que ambos circunscrevem ao espaço urbano sintetizado, geográfica e simbolicamente, pelo morro, os caracteres de originalidade do samba, razão pela qual o gênero é definido aqui como folclore urbano. Vamos à análise de suas obras.⁵⁶³

⁵⁶⁰ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280-82.

⁵⁶¹ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 167.

⁵⁶² ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280.

⁵⁶³ A definição de Francisco Guimarães e Orestes Barbosa como “folcloristas urbanos” parece estar consolidada na historiografia desde o trabalho de Enor Paiano (PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: USP, 1994, 241 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994). Essa definição é retomada em trabalhos posteriores como: NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000; WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (1954-1956)*. Curitiba: UFPR, 2002, 157 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná,

4.2. Os “morros-Academias”: o cronista Vagalume aponta o “samba verdadeiro”

Já no final de 1932, o jornal *A Noite* anunciava, em matéria intitulada “*Na Roda do Samba* – o novo livro de Francisco Guimarães (Vagalume)”: “dentro de poucos dias será entregue á curiosidade publica um livro interessantíssimo”. O autor, descrito como “nosso antigo collega de imprensa”, apresentaria uma obra cujos “capítulos, cheios de ‘verve’, baseiam-se no profundo conhecimento que [...] possui das ‘coisas nossas’, puramente regionais. A origem do samba, por exemplo, é uma explanação clara que muito agradará, visto que demonstra apuro de pesquisa”.

Embora o texto não esteja assinado, provavelmente fora o próprio Vagalume que fez com que o jornal tomasse conhecimento do livro, numa demonstração de empenho em divulgar e, sobretudo, de preocupação com a boa recepção da obra. A matéria d’*A Noite* encerra-se justamente com uma afirmação nesse sentido: “*Na roda do samba* terá, certamente, grande aceitação, pois está sendo ansiosamente esperado”.⁵⁶⁴

Ainda antes da publicação, em maio de 1933, *A Noite* voltaria a divulgar o livro. Francisco Guimarães é apresentado na matéria como o colega de imprensa que acabara de “escrever um livro denominado *Na Roda do Samba*, e ninguém melhor do que elle, o popularíssimo *Vagalume*, decano dos chronistas carnavalescos, velho reporter policial, para escrever sobre o assumpto”. O texto, também anônimo, apresenta uma síntese da obra:

Na primeira parte do livro, trata da origem do samba e sua divulgação, dos sambistas e suas produções e da relação do samba com os poetas, os literatos, com a grammatica, com o Carnaval, com os ranchos e com a victrola. A segunda parte é a relação do samba com os chamados morros-academias.⁵⁶⁵

Curitiba, 2002; MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006; BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo: USP, 2010, 279 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁵⁶⁴ “*Na Roda do Samba* – o novo livro de Francisco Guimarães (Vagalume)”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1932, p. 5.

⁵⁶⁵ “*Na Roda do Samba*”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1933, p. 7.

Três meses depois da publicação, Jota Efegê divulgava o livro numa edição do *Diario Carioca* de setembro de 1933. Segundo ele, Francisco Guimarães escrevera “a história do samba, seu desenvolvimento, seus cultores até a sua intensificação de hoje”. A matéria apresenta uma síntese bastante precisa da obra, que se mistura ao perfil do autor.⁵⁶⁶ Jota Efegê afirma, assim, não se tratar de um livro “de literato, nem para literato”, aproximando-o do projeto modernista de instituir uma língua nacional “sem archaismos, sem erudição [...]. Como falamos”.⁵⁶⁷ Ao escrevê-lo, continua, “não se preocupou com os florões de rhetorica, e o livro veio á luz despido dessa indumentaria grammatical que quasi sempre deturpa o fundo da obra”.⁵⁶⁸

Para além das questões relativas à linguagem, Jota Efegê destaca outra característica da obra relacionada à prática de Vagalume de circular pelo universo popular: “E, na roda do samba, numa ronda de archeologo, mixto de repórter e de bohemio, elle gira com ella, ouvindo a sua gente, opinando sobre as suas producções”.⁵⁶⁹ Se essas características constituíam, por um lado, um ponto forte, de outro, afirma, o livro, “escripto por um bohemio aos pedaços, nas mesas dos cafés, ás fugidas, sem compulsões, sem citar, havia de apresentar omissões, lapsos, erros e ‘pasteis’”. Os percalços seriam, contudo, superados em nome do importante papel da obra como documento em defesa de um gênero musical brasileiro por excelência:

Estes lapsos, esses senões, são reparados com o incitamento do autor, para que a roda, essa gente que se reúne na Avenida Passos, perto do teatro João Caetano, expulsa da porta do “Vieira Machado” e do “Café dos Embaixadores”, pugne pelo samba, musica acessivel, facil e expressiva do Brasil.⁵⁷⁰

Se o livro vinha sendo celebrado na imprensa desde antes da publicação, parece que atinge alguma consagração no ano seguinte. Na edição de 13 de fevereiro de 1934, o *Jornal do*

⁵⁶⁶ EFEGÊ, Jota. “Livros Novos – Na roda do samba”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1933, p. 22

⁵⁶⁷ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, p. 5.

⁵⁶⁸ EFEGÊ, Jota. “Livros Novos – Na roda do samba”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1933, p. 22.

⁵⁶⁹ EFEGÊ, Jota. “Livros Novos – Na roda do samba”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1933, p. 22.

⁵⁷⁰ EFEGÊ, Jota. “Livros Novos – Na roda do samba”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1933, p. 22. De acordo com Diego Araoz, “tudo leva a crer que a mencionada região da Avenida Passos seja uma alusão à sede do Centro dos Cronistas Carnavalescos, em seu itinerário recente de deslocamentos pelos prédios da cidade [...]. Contando com amplos representantes da imprensa carioca, o Centro foi o principal organizador de eventos e concursos carnavalescos na cidade” (ALVES, Diego Ramiro Araoz. “Nostalgia e autenticidade: crônica carnavalesca e pensamento social brasileiro”. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, 185 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, p. 33, em nota).

Brasil dedicou uma página inteira a descrever, pormenorizadamente, o desfile do “Club dos Fenianos”, vencedor do carnaval carioca naquele ano. Dentre os 14 carros alegóricos que compunham o préstito, o quarto, denominado de “Alegoria-humorística”, intitulava-se *Na Roda do Samba*.

Segundo a matéria, o livro homônimo de autoria de Vagalume, publicado no ano anterior, orientara a confecção do carro, ao que tudo indica, numa demonstração da aceitação da obra no universo do carnaval. A descrição da alegoria aborda os principais aspectos do livro que serão apontados em seguida, destacando o “partido alto” típico da “gente da roda” como a forma do “samba verdadeiro” produzida no morro enquanto *locus* original:

Logo no primeiro plano, vê-se uma baiana do outro mundo, desengonçando-se todinha num samba do “partido alto”, sendo acompanhada por um seresteiro, pandeirista de *borla e capelo*...

Ao centro está formada a roda das sumidades das Escolas de Sambas.

[...]

No último plano vê-se o *morro*, onde o samba nasce, vive, cresce e entra para a Academia, para depois descer ao centro da cidade, invadir as ruas, entrar nas casas, penetrar nos palácios e infiltrar-se nos discos das vitrolas e nos rádios.⁵⁷¹

À descrição do carro, segue-se a publicação de um samba inédito de autoria do próprio Vagalume com música de Bonfiglio de Oliveira. Intitulado “Viva o Brasil!”, a letra, uma vez mais, reforça as principais questões arroladas no livro, como a origem e as diferentes formas musicais do samba ao longo da história, seu *status* como canção nacional e sua trajetória desde os morros do Rio de Janeiro até penetrar em espaços diversos da sociedade:

CÔRO

Dizem que o samba é africano
É mentira - isto é potóca...
Samba “corrido” é baiano,
Mas, o “chulado” – é carioca!

I

O samba é hoje as delicias
Da gente do mundo inteiro.
Sempre gosou de primicias,
Honrando o nome brasileiro

II

Dos Morros ele vem descendo
E para os palácios, descamba
Toda a gente está querendo
Cair na *roda do samba*⁵⁷²

⁵⁷¹ “Ultra maravilhosa apresentação do genial artista brasileiro MANUEL FARIA”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1934, p. 14.

⁵⁷² “Ultra maravilhosa apresentação do genial artista brasileiro MANUEL FARIA”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1934, p. 14.

Como se vê, os relatos sobre a obra de Francisco Guimarães, bem como os desdobramentos a partir dela, demonstram como a narrativa do morro como *locus* original do samba, e da brasilidade, ocupava espaços diversos, fosse na imprensa ou no desfile de um dos maiores clubes carnavalescos do Rio de Janeiro. O que Vagalume pretende, e a crítica e os usos da sua obra reforçam, é a intenção de consolidar uma versão “verdadeira” e “definitiva” sobre a história do samba e sobre a própria definição do gênero musical como símbolo identitário da nação brasileira. Essa será a nota mais marcante de seu livro.

É nesses termos que Carlos Sandroni interpreta *Na roda do samba*. Segundo ele, “no momento em que escreve, o samba estaria sendo ‘desvirtuado’ pela ganância dos que viram nele uma fonte de renda. Seu livro pugna pelo samba ‘verdadeiro’, que o autor situa ora no passado, ora na parte do presente que parece ficar fora do tempo, que é o ‘morro’”.⁵⁷³ Na nota *Leitor amigo* que abre a primeira edição, Vagalume afirma que o “punhado de crônicas”, ali reunidas com o intuito de “reivindicar os direitos do samba e prestar respeitosa homenagem aos seus criadores”, não tinha “outro objetivo, sinão separar o trigo do joio...”.⁵⁷⁴

Essa seleção significava distinguir o que considerava o “verdadeiro samba” em meio a um gradativo desvirtuamento que vinha sofrendo o gênero. Quando publica a obra, em 1933, esse processo de degeneração estava relacionado, segundo ele, ao fato de que “o samba foi adotado na roda ‘chic’, que é batido nas vicirolas e figura nos programmas dos rádios”. Ante a esse cenário, afirma, considerava “justo que sua origem e o seu desenvolvimento sejam também divulgados”.

Consciente do conteúdo polêmico, Vagalume adverte haver naquelas páginas, “duríssimas verdades que vão aborrecer á meia dúzia de *consagrados autores de produções alheias*”. Em tom provocativo afirma que procurou “desmascarar os que se locupletam com o resultado dos trabalhos dos outros, fazendo da indústria do samba, um condenável monopólio”. Ele, contudo, valendo-se da máxima “*veritas super omnia*”, mostra-se convicto de que “os cultores do samba, os sambistas verdadeiros, aqueles que sempre lutaram e continuarão a lutar, para que o samba não seja desvirtuado, notarão a sinceridade que presidiu a confecção deste trabalho”. Nesse sentido, afiançava seu trabalho, o fato de que em suas

⁵⁷³ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 135.

⁵⁷⁴ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 17.

reportagens e investigações, “o que falta em flores de rethorica, sobra em informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas”.⁵⁷⁵

Essas características levam José Geraldo Vinci de Moraes a pontuar que Vagalume “transita pelos diversos focos narrativos”, isto é, memórias, crítica musical, crônica jornalística, o cotidiano dos morros, avançando “em direção às afirmações com pretensões ‘científicas’”, característica essa que o aproximaria do pensamento de Mario de Andrade, guardadas as especificidades de cada um, sobre a pesquisa da música popular brasileira. “Suas experiências da noite e como profissional na crônica jornalística deram os limites de sua obra”, explica Moraes.

Nesse sentido, o classifica como o iniciador de uma “espécie de primeira geração de historiadores da ‘moderna’ música urbana”. Muito embora Vagalume coloque-se como “testemunha ocular”, vinculando-se à noção tradicional de história que remete aos gregos antigos, ele foi responsável por estabelecer “fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento mesmo em que ela surgia como fato cultural e social”. Esse conjunto de fatores teria criado as “condições para a organização de uma narrativa explicativa e de um discurso fundador sobre certas ‘origens, características e linha evolutiva’ da música popular em emergência nas primeiras décadas do século XX”.⁵⁷⁶

Na roda do samba é dividido em duas partes. Na primeira, Vagalume apresenta o gênero desde a origem baiana até sua decadência no cenário contemporâneo hegemônico pela indústria cultural. Nesse processo, aponta a influência africana, as figuras de destaque nos meios sambistas, as relações do samba com o carnaval, com os ranchos e com a gramática. Na segunda parte, intitulada “A vida dos morros”, ele trata de ilustrar o que chama de “academias de

⁵⁷⁵ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 17-18.

⁵⁷⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006, p. 120-121. Segundo o autor, essa espécie de primeira geração de historiadores da música popular brasileira realiza, em seus trabalhos, um processo de operação historiográfica, tal como definido por Michel de Certeau em *A escrita da História*, na medida em que “organizaram um discurso histórico integral” a partir de um lugar social não institucional, conformado, principalmente, pelas redações e colunas de jornais, e pelo próprio universo cultural de que participam e ajudam a construir. Essa prática, “ainda que empírica, amadora e relicária, com procedimentos de análise e pesquisa [...] já apontavam para pretensões científicas”. Ao lado de outros autores como Orestes Barbosa, Jota Efegê, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel e Almirante, afirma Moraes, “eles iniciaram o verdadeiro ‘canteiro de obras’ de que fala Certeau, ao dialogar com seu tempo (de emergência de uma nova cultura popular urbana) e lugar social (gente de origem humilde, que vive do meio artístico, no jornalismo, etc.) e ao dar início à seleção e arquivamento das fontes” (*Ibidem*, p. 131-132).

samba”, existentes nos morros do Querosene, da Mangueira, de São Carlos, do Salgueiro e da Favela, aos quais dedica análises específicas. Mais que tudo, ele retoma, em cada um dos morros analisados, o conteúdo que apresentara na primeira parte, a fim de consolidar aqueles espaços como *locus* de nascimento e de autenticidade do samba.

Vagalume inicia a obra retomando a questão da maternidade do samba: “segundo os nossos tataravós, o samba é oriundo da Bahia”, afirma. A palavra de origem africana, que segundo ele era formada por duas outras, “sam – pague” e “ba – receba”, estaria ligada à lenda de um escravo baiano e sua família em busca de alforria. Embora não haja, dentre a bibliografia, registro do referido mito de origem, trata-se nitidamente da intenção de aproximar a origem do samba das tradições culturais dos baianos ligados às religiões de matriz africana, e, portanto, negra, elemento que ele vai reforçando ao longo da obra.⁵⁷⁷

Sua vinculação com esse universo cultural, conforme foi apontado anteriormente, fica explícita já nas “homenagens postumas” que presta em seu livro.⁵⁷⁸ Entre os nomes em destaque, figuram os de Hilário Jovino Ferreira, uma das principais lideranças negras ao lado da Tia Ciata, conhecido como Lalau de Ouro, ogã do terreiro de Alabá, o mais importante da região da “Pequena África” no Rio de Janeiro, e de Henrique Assumano Mina do Brasil, um alufá, pai-de-santo muito respeitado naquele universo.

Nascido, portanto, na Bahia, em “fins do primeiro Imperio”, afirma Vagalume, “o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio”, quando ali somente existiam o jongo, o batuque, o cateretê e, mais tarde, o fado, que, segundo ele, é diferente do fado português, porque, tocado à viola, seria mais alegre.⁵⁷⁹ Demonstrando conhecimento da evolução das formas musicais do samba, ele passa a descrever os estilos, vinculando-os a determinados grupos. “O primitivo”, explica, “era o *raiado*, com aquela som e sotaque sertanejos. Depois veio o samba *corrido*, já melhorado e mais harmonioso e com a pronuncia da gente da capital bahiana”. Só então teria surgido o “samba *chulado* que é este samba hoje em voga. É o samba rimado, o samba

⁵⁷⁷ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 19. Não há registro da referida lenda ligada à palavra samba em obras de referência sobre a etimologia do termo como: ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. BH: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; SP: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989; LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004; LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. Essa última obra relaciona a palavra samba com a expressão *semba*, demonstrando sua etimologia e significado em diversas línguas africanas.

⁵⁷⁸ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 12.

⁵⁷⁹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 24.

civilizado, o samba desenvolvido, cheio de melodia”. Esse seria o formato “que desbancou a modinha; que subiu aos palcos, que invadiu os clubs, que penetrou nos palácios, e que como hontem, hoje e amanhã, foi, é e será a alegria dos pobres, o allivio das maguas dos sofredores”.⁵⁸⁰

Nessa espécie de linha evolutiva, Vagalume retoma a passagem do samba de uma fase folclórica a outra popular, conforme abordada no capítulo um deste trabalho. Enquanto a primeira, herdeira das danças de umbigada, substituiu o batuque e o partido-alto, a segunda substituíra o maxixe e o tango.⁵⁸¹ É importante retomar aqui essa transformação, tal como apresentada por Vagalume, pois ela pontua os diferentes ritmos que estariam na origem do “verdadeiro samba”.

Segundo Mario de Andrade, o samba *chulado* teria dado “origem ao samba do partido-alto”.⁵⁸² Antigamente utilizada com conotação de “excelência, alta qualidade”,⁵⁸³ a expressão surge ligada à tradição musical dos baianos da “Pequena África”. Para Vagalume, é justamente essa a forma musical “que encerra o verdadeiro rythmo do samba” produzido no que chama de “morros-Academias” do Rio de Janeiro.⁵⁸⁴

Conforme destacou-se anteriormente, é muito provável que o samba carioca não tenha nascido nos morros do Rio de Janeiro. Vagalume parece resolver essa aparente contradição atribuindo a autenticidade do gênero musical à “gente da *roda*”, ou seja, os sambistas vinculados àquelas práticas culturais dos partideiros reunidos nas casas das tias baianas e que frequentavam os morros.⁵⁸⁵ Sendo assim, é importante retomar aqui a tese de Claudia Matos,

⁵⁸⁰ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 24-25. Mariza Lira define o *samba raiado* como o “originado na Bahia e depois interiorizado em Sergipe, onde teria adquirido ‘ritmo característico e pronúncia sertaneja’” (ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. BH: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; SP: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p. 458). O *corrido*, por sua vez, também conhecido como “samba de primeira”, é “composto sem segunda parte, cronologicamente intermediário entre o primitivo samba rural e o moderno samba urbano; protótipo do samba baiano” (LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 263).

⁵⁸¹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 96.

⁵⁸² ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. BH: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; SP: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p. 456.

⁵⁸³ LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 211.

⁵⁸⁴ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 27.

⁵⁸⁵ Roberto M. Moura explica tratar-se a roda de um ritual que “preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade – até porque o mundo

segundo a qual, no primeiro terço do século XX, estabeleceu-se uma associação entre samba e morro, justamente no contexto em que esse espaço surgia como “depositário da brasilidade”.⁵⁸⁶ A referida autora baseia-se no depoimento de João da Baiana, citado anteriormente, no qual ele explicava que os sambistas da “Pequena África”, uma vez perseguidos na cidade, fugiam da polícia e subiam “para os morros fazer samba”.⁵⁸⁷

Essa parece ser também a orientação de Vagalume, na medida em que vincula a “gente da roda” ao morro, a fim de assegurá-lo como *locus* de originalidade do gênero musical que considera a canção nacional. Enquanto o cateretê, o batuque e o jongo são considerados africanos, o samba, defende, “filho legítimo dos morros” seria “tão nosso, tão brasileiro”. Antes de passar “a viver – de bocca em bocca”, afirma, ele nasce

lá no alto do Morro – no coração amoroso de um homem rude, cuja muza embrutecida não encontra tropeços para cantar as suas alegrias e as suas maguas em versos mal alinhavados, que traduzem o sentir de um poeta que não sabe o que é metrificacão nem tem relação com o dicionário.⁵⁸⁸

Antigamente, continua, “os sambas surgiam na Favella, no Salgueiro, em São Carlos, na Mangueira e no Kerozene, que eram os ‘morros-Academias’ [...], depois desciam á aprovação do povo do Estácio e seguiam á consagração da gente do Cattete”.⁵⁸⁹ Já em 1932, em matéria publicada no *Diario de Noticias* de 16 de fevereiro, Vagalume havia se referido aos espaços de origem e expansão social do gênero na cidade do Rio de Janeiro: “o samba que vivia nos morros e descia vagarosamente da Favella, do Salgueiro, da Mangueira, e não passava da

do ritual é ‘totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano’. Na roda, diz ele, reside “um ‘momento extraordinário’ que é ao mesmo tempo veículo da permanência e da mudança. Resultante da dialética entre o cotidiano e a utopia, a roda de samba instaura no sambista a ilusão da eternidade. É como se o tempo tivesse parado e o mundo ficasse lá fora”. A roda de samba aparece, assim, na obra de Vagalume, como o “antiespetáculo”, como uma prática que “contraria todas as máximas da cultura massiva e da sociedade do espetáculo”, na qual “as noções de tradição e autenticidade sobrepõem-se à busca do sucesso ou da consagração midiática” (MOURA, Roberto M. Moura. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 23 e 112). Nesse sentido, parece ser essa noção de lugar “fora do tempo” que Carlos Sandroni afirma ocupar o morro na obra de Vagalume (SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 135).

⁵⁸⁶ MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁵⁸⁷ “Depoimento para a posteridade, realizado por João da Baiana no estúdio do Museu da Imagem e do Som, no dia 24 de agosto de 1966”, In: FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu: extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 63.

⁵⁸⁸ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 27-28.

⁵⁸⁹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 26.

Praça Onze de Junho, foi vagarosamente penetrando nos clubs e agora entrou victoriosamente na alta sociedade”.⁵⁹⁰

Era assim que, segundo ele, no momento em que escreve a obra, o samba havia se tornado “uma das melhores industrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores”. Contudo, apropriado por “literatos”, “poetas”, “escriptores teatrais” e por “alguns immortaes da Academia de Letras”, já não era o samba verdadeiro: “O que hoje há por ahi tem apenas o rotulo, é um arremedo de samba”.⁵⁹¹ Ele procura, assim, afastar o samba dos círculos letrados e dos desvios praticados pelos *sambéستros*, aqueles que não haviam crescido na *roda*.

Na matéria que escrevera para o *Diario carioca* de 22 janeiro de 1930, Vagalume explica a diferença entre sambista e sambestro. Enquanto o primeiro era “aquelle que, sendo musico e musicista, exerce honestamente a sua profissão, escrevendo a letra e a música ou musicando somente”, o segundo era “o musico-de-orelha – não conhece a figura de um sustinido, mas sabe que elle existe e executa-o inconscientemente”. Os sambestros, explicava, para compensar essas deficiências, “vao ao morro do Salgueiro, que é uma fabrica de sambas, e bebem inspiração”. Quando regressam, dizia, “estão aptos a apresentar ‘obra nova’ e o que decoraram dos anonymos de lá”, modificando “a letra para peor”. Depois, “vão ás casas de musica, que se incumbem de consumir o crime, comprando e mandando imprimir e vender, como grande novidade carnavalesca, com a cumplicidade das empresas gravadoras de discos para gramophone”.⁵⁹²

Uma vez industrializado, dizia, o samba “está perdendo a sua verdadeira cadência e vae assim aos poucos, caminhando para a decadencia...”.⁵⁹³ Era assim que, segundo ele, morria o samba: “Quando elle passa da boca da gente da roda, para o disco da victrola. Quando elle passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganancia dos editores e dos *autores de produções dos outros...*”.⁵⁹⁴ Uma noção que o aproxima, portanto, do pensamento de Mario de Andrade sobre o que definiu como “manifestações popularescas”, a espécie de “sub-música, carne para

⁵⁹⁰ VAGALUME, “O novo Rei do Samba – Sensaseonaes revelações de Heitor dos Prazeres”, *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1932, p. 1.

⁵⁹¹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 25-27.

⁵⁹² VAGALUME, “Carnaval”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1930, p. 5.

⁵⁹³ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 86.

⁵⁹⁴ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 29.

alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fabricas, empresas e cantores se sustentam”.⁵⁹⁵

Francisco Alves era, para Vagalume, o melhor exemplo de “autor de uma infinidade de sambas e outras produções que agradaram, saídas do bestunfo alheio...” Intérprete consagrado naquele momento, *Chico Viola*, como é chamado no livro, era acusado de explorar os sambistas, “homens modestos, que acoitados pela necessidade”, eram obrigados a torrar seus sambas por um valor muito baixo.⁵⁹⁶ Embora não fosse considerado um plagiário, Vagalume afirma tratar-se do “padrasto, o pae adoptivo de uma infinidade de sambas de gente dos morros da Mangueira, da Favella, São Carlos, Kerozene, das zonas Norte, Sul, Nordeste, Oeste e até da zona Leste”. Relatando um caso específico, contava que “o *Chico*, surgiu ultimamente com um samba, uma ‘novidade’ de sua lavra – e que... há dois anos nasceu no Morro de São Carlos e recebeu o baptismo num botequim do Estacio”.⁵⁹⁷

Além de comprar o que era dos outros e alcançar altos lucros gravando na Casa Edison, *Chico Viola*, dizia Vagalume, “não é da roda, nem conhece o rythmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, enfim, – os ‘enforcados’ – com os quaes negocia, comprando-lhes os trabalhos e occultando-lhes os nomes”,⁵⁹⁸ quando não tinha “o cuidado de boycotter ou prender, o que não [conseguia] negociar”.⁵⁹⁹ Jota Efegê, na matéria em que divulgou a publicação de *Na roda do samba* no *Diario Carioca* de 24 de setembro de 1933, procura amenizar o ataque a *Chico Viola*. Embora declare não ter “grandes amores” pelo cantor,

⁵⁹⁵ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280-281. Essa concepção encontra paralelo na sociologia da música elaborada por Theodor Adorno. Seu ensaio “o fetichismo na música e a regressão da audição”, publicado originalmente em 1938, trata do que chama “decadência do gosto musical”. Segundo ele, “se perguntarmos a alguém se ‘gosta’ de uma música de sucesso lançado no mercado, não conseguiremos furta-los à suspeita de que o gostar e não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos [...]. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas”. Assim, “a massificação da música, considerando-a como uma ‘degeneração’”, provocaria o “encantamento dos sentidos” pela “canção da moda”, explicado não pela “relação com o consumo da música” e “pela espontaneidade da audição”, mas comandada “pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio” (ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79-84. – (Os pensadores)).

⁵⁹⁶ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 29.

⁵⁹⁷ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 42-43.

⁵⁹⁸ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 113.

⁵⁹⁹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 106.

pondera: “Não é tanto assim. Francisco Alves, interpreta bem muitos sambas e permite, algumas vezes, que o nome dos autores apareça nos discos”.⁶⁰⁰

No que se refere às relações do samba com a língua portuguesa, Vagalume prima pela linguagem acessível que já praticava em suas matérias na imprensa, o que demonstra uma aproximação com as intenções do projeto modernista de instituir uma língua “sem archaismos, sem erudição [...]. Como falamos”.⁶⁰¹ Considerando o gênero musical uma expressão popular de “gente do morro”, clamava: “é sem grammatica, que nós o queremos, é sem concordância, é não ligando a collocação dos pronomes, porém, nos tocando á alma, nos falando ao coração, dizendo qualquer coisa, de carinho e amor”. O samba deveria, assim, atrair “a creoula, a cabrocha, a mulata e até mesmo branca, aos requebros dos quadris, ao roncar da cuica no estylo do *partido alto!*”. O samba deveria exprimir “o sentir de um homem rude, que ao som do *pinho-gemedor* e do pandeiro barulhento, abre o peito e dá expansão a dor que oprime, que caustica o coração de um homem que ama sem saber deffinir o que é o amor”.

O samba surge, aqui, como uma espécie de segunda natureza, um léxico musical espontâneo que expressa os hábitos, os costumes e, sobretudo, a emoção dos habitantes do morro. Uma vez retirado desse *locus* original, afirma, engolido pelo “monopólio dos poetas”, “surgirão literatos com ganancia no ouro, depondo e escorraçando a gente do morro”. Para que fosse preservado, era preciso observar a tradição do “*corrido*”, do “*chulado*” ou do “*partido alto*”, expressões do samba que viviam “na bocca da gente do morro”.⁶⁰²

Esse domínio do “samba verdadeiro” que a gente do morro possuía, os coloca também como idealizadores “do pequeno carnaval de ranchos, blocos”, também chamado de regional, do qual participavam as pequenas sociedades cariocas.⁶⁰³ “Não há uma só organização, que não tenha no seu seio um cathedratico da Escola de Samba do Estácio de Sá ou do Cattete; gente dos morros do Kerozene, de São Carlos, do Salgueiro, da Favella e da Mangueira”, dizia. A exemplo do tratamento que deu à relação do samba com a gramática, transformando o gênero num léxico musical espontâneo, ele estabelece aqui uma metáfora anatômica: “É porque são

⁶⁰⁰ EFEGÊ, Jota. “Livros Novos – Na roda do samba”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1933, p. 22.

⁶⁰¹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, p. 5.

⁶⁰² GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 125-127.

⁶⁰³ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 123.

elles que constituem a valvula de segurança, o pulmão, o aparelho respiratório do pequeno carnaval; esses foliões sem jaça”.⁶⁰⁴

Essa associação é fundamental pois esse carnaval regional foi, ao longo dos anos 1920, reivindicado como “Carnaval nacional-popular”. Para Eduardo Granja Coutinho, os salões das pequenas sociedades estão entre os espaços onde “começou a se dar, efetivamente, a nacionalização da cultura popular”.⁶⁰⁵ Em 1920, Vagalume iniciou nas páginas do *Jornal do Brasil* uma campanha que pretendia divulgar e valorizar o carnaval regional. Instituiu-se, então, o “Dia dos Ranchos”, data em que seria realizado um concurso nomeado de “*Mi-Carême*”. Organizado por Vagalume, o certame “demonstrava a intenção de reivindicar para as pequenas sociedades [...] igualdade de condições com os grandes clubes”.⁶⁰⁶

O carnaval das três grandes sociedades cariocas – Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo –, dito “civilizado”, era realizado na “terça-feira gorda”, ou seja, na principal noite do festejo carnavalesco. Contudo, segundo Eduardo Granja Coutinho, desde 1904, com a abertura da avenida Central no centro do Rio de Janeiro, essas sociedades começaram a disputar espaço com novos folguedos que surgiam entre os trabalhadores e as camadas médias urbanas em expansão. E a disputa não se dava apenas na rua; ocorria também na imprensa.

A postura de Vagalume em defesa dessas manifestações populares procurava mostrar que “o carnaval dito ‘civilizado’, que tentava eliminar a herança violenta dos ‘cordões’, não era exclusividade das elites”.⁶⁰⁷ Na edição do *Jornal do Brasil* de 15 de março de 1920, ele explica no que consistiam as pequenas sociedades, ressaltando a intenção de reivindicar aos ranchos um espaço de destaque como modelo de carnaval com condições de se perpetuar:

Todos se exhibiram com um fim somente: mostrar ao povo o que são as pequenas sociedades – centros familiares, de pessoas do trabalho, que guardam, que ajudam, que economisam o seu vintém suado e honrado para render homenagens a Momo [...]. A “*Mi-Carême*” organizada pelo “*Jornal do Brasil*” veio instituir o DIA DOS RANCHOS e, sobretudo, tirar de uma vez essa fama de “cordão” que vinham

⁶⁰⁴ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 123.

⁶⁰⁵ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 58.

⁶⁰⁶ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 72. Segundo o autor, foi originalmente realizado durante o período da quaresma e, mais tarde, na segunda-feira de carnaval. As datas tem a ver com a acepção do “termo francês *mi-carême* (‘meia-quaresma’)", que “designa o período entre o Carnaval e a Semana Santa” (*Ibidem*, p. 86, em nota).

⁶⁰⁷ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 89-100.

emprestando às pequenas sociedades, que representam o CARNAVAL DO FUTURO”.⁶⁰⁸

Conforme José Ramos Tinhorão, os cordões surgiram na segunda metade do século XIX entre os negros e mestiços, aos quais logo se juntaram outras camadas da sociedade, como uma das formas “mais disciplinadas de brincar nas ruas, por força de repetidas repressões policiais contra o entrudo”. Originalmente surgido entre os escravos, o entrudo caracterizava-se não como um desfile ritmado por uma música, mas como uma brincadeira na qual se “saíam em correria pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes”. Os cordões, por sua vez, considerados “os primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval”, teriam paganizado a “estrutura das procissões”, apresentando-se “como uma massa mais ou menos compacta de fantasiados, que, ao som de instrumentos de percussão, avançava pelas ruas de forma mais ou menos anárquica, uma vez que cada folião dançava criando livremente passos que a música lhe sugeria”.⁶⁰⁹

Teriam sido essas as formas carnavalescas que deram origem aos ranchos. Para Eduardo Granja Coutinho, o “marco dessa nova forma de divertimento, não excludente como os grandes clubes e nem ‘ameaçadora’ como os ‘selvagens’ cordões, foi a fundação, em 1907, do rancho Ameno Resedá”.⁶¹⁰ A pretensão de Vagalume de alçar justamente essas formas carnavalescas como o “carnaval do futuro”, insere-o naquela lógica de buscar nas manifestações populares os caracteres de autenticidade e originalidade da nação.

Vagalume também se preocupou em esclarecer como essa forma carnavalesca teria surgido no Rio de Janeiro. Na edição do *Diário Carioca* de 27 de fevereiro de 1930, ele publicou entrevista concedida por Hilário Jovino. Na abertura da matéria dizia: “é interessante saber como apareceram os ranchos no Rio e o desenvolvimento que eles tomaram, dando a Cesar o que é de Cesar”. Vagalume referia-se às origens remotas dos ranchos na Bahia. Assim,

⁶⁰⁸ VAGALUME, “Ainda a Mi-Carême”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de março 1920, p. 10.

⁶⁰⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [S.I.], p. 111-114.

⁶¹⁰ Sobre a evolução das formas carnavalescas, além da obra citada, ver: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996; CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974; EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

continuava, “o iniciador dos ranchos, nesta ‘Foliapólis’, foi o tenente Hilário Jovino Ferreira, que, segundo dizem, é o filho mais velho do Carnaval”.⁶¹¹

Essa afirmação retoma, no início dos anos 1930, a disputa pela maternidade do samba demonstrada, no primeiro capítulo, através das polêmicas em que se envolveu Sinhô. Segundo relatou a Vagalume na entrevista em questão, Hilário Jovino, descendente de baianos residentes na região da “Pequena África”, afirmou que, quando chegara ao Rio já existia um rancho carioca, o “Dois de Ouro”, sem, entretanto, organização própria. Ele teria fundado, então, o “Rei de Ouro” com organização de rancho, composto de “porta-bandeira, porta-machado e batedores etc.”.⁶¹²

A ideia de que os ranchos vinham se colocando como a expressão mais genuína da cultura nacional era também compartilhada na imprensa por intelectuais como Coelho Netto, membro da Academia Brasileira de Letras. Em matéria publicada na edição d’*A Noite* em 12 de fevereiro de 1923, ele afirma que as grandes sociedades carnavalescas estavam “sendo batidas pelos ranchos”. Enquanto aquelas apresentavam “os mesmos carros que ha trinta annos rodaram”, esses “mergulham na tradição, digamos: no *folk-lore*, e trazem á tona, não só a poesia como a música, poesia e música da nossa gente da nossa raça”.⁶¹³

⁶¹¹ VAGALUME, “A origem dos ranchos”. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1930, p. 5.

⁶¹² VAGALUME, “A origem dos ranchos”. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1930, p. 5. Segundo informa Hilário Jovino na referida entrevista, os ranchos, na Bahia, tinham “pandeiro, castanholas, flauta, flautim, violão e cavaquinho”. Tinham também “mestre-sala, porta-bandeira, batedores, porta-machado, lanceiros e pastoras”. Esse formato, mais organizado que os cordões, estão na origem do desfile das escolas de samba modernas.

⁶¹³ NETTO, Coelho. “Os Ranchos”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1923, p. 1. Henrique Maximiano Coelho Netto (Caxias, 21 de fevereiro de 1864 - Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1934). Escritor, cronista, folclorista, romancista, crítico, teatrólogo, político e professor brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras onde foi o fundador da Cadeira de número 2. Participou dos movimentos abolicionista e republicano. O parnasianismo clássico de Coelho Netto fez dele, ao lado de Olavo Bilac, um dos autores mais atacados pelo movimento modernista, sobretudo por Oswald de Andrade. Ver inúmeras referências em: BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958. José Miguel Wisnik demonstra sua aproximação com a música. Coelho Neto publicara “libretos de ópera (*Os Saludes e Pelo Amor!* de Miguez, *Artemis*, de Nepomuceno, *Hóstia* de Delgado de carvalho) e textos de canções (como o da “Cantilena”, de Alberto Nepomuceno). *Pastoral*, de sua autoria fora musicada por Francisco Braga, Henrique Oswald, Nepomuceno e Satana Gomes”. Além dessas obras, Coelho Neto lançara no Rio de Janeiro, poucos dias antes do início da Semana de Arte Moderna, “como um desafio aos compositores nacionais, o projeto de um poema-sinfônico a se intitular ‘Brasil, para a realização do qual os autores interessados concorreriam a um premio de ‘dez contos de réis’, disputado em concurso” (WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 17).

Vagalume também se refere aos ranchos nesses termos. Em matéria publicada na edição de *A Rua* em 30 de novembro de 1926, ele deixa claro sua posição em defesa das pequenas sociedades como as responsáveis pelo “Carnaval nacional-popular”:

Tratemos agora do “pequeno carnaval”.
É o domingo e a segunda-feira feito pelas pequenas sociedades, constituídas na sua maioria de operários e trabalhadores, portanto gente paupérrima.
É o carnaval dos ranchos.
Este é o nosso, exclusivamente nosso, puramente brasileiro.⁶¹⁴

Desde os primeiros anos da década de 1920, Vagalume deixara o *Jornal do Brasil* e passara a trabalhar nas principais empresas jornalísticas do Rio de Janeiro.⁶¹⁵ No contexto nacionalista dos anos 1930, quando escreve no *Diário Carioca*, Vagalume dá sequência à campanha em defesa dos ranchos carnavalescos como a manifestação popular nacional por excelência. Na edição de 12 de janeiro de 1930, ele descreve a festa das “pequenas sociedades constituídas de pobres operários e trabalhadores” como o “carnaval regional”, o “carnaval das famílias”. Criticando a exclusividade de apoio financeiro governamental às grandes sociedades, Vagalume atribui às pequenas o papel de destaque na manutenção das “honrosas e gloriosas tradições do Carnaval carioca”. Era, portanto, essa forma popular a expressão carnavalesca original: “Eis o rancho! Eis o carnaval do futuro que os grandes clubs começam já a seguir o exemplo”, afirma ele encerrando a matéria.⁶¹⁶

Em 1931, quando Getúlio Vargas já está no comando do país, Vagalume adota um tom ainda mais nacionalista, procurando explorar o caráter popular do carnaval como propaganda ao novo governo que buscava uma aproximação com as massas urbanas em expansão. Seu argumento pretende servir como justificativa à reivindicação de auxílio financeiro pelos governos federal e municipal. Na edição do *Diário Carioca* de 21 de janeiro de 1931 ele afirma

⁶¹⁴ VAGALUME. “Clubs e foliões”. *A Rua*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1926, p. 5.

⁶¹⁵ De acordo com Eduardo Granja Coutinho, “Vagalume colaborou em aproximadamente cinquenta periódicos”, entre eles o *Jornal do Brasil*, *A Tribuna*, *Cidade do Rio de Janeiro*, *Gazeta da Tarde*, *Imprensa*, *A República*, *Rio-Jornal*, *A Rua*, *Gazeta de Notícias*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Correio do Brasil*, *A Pátria*, *Crítica*.

⁶¹⁶ VAGALUME. “Carnaval na rua?!”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1930, p. 5. O *Diário Carioca* foi fundado em 17 de julho de 1928 por José Eduardo de Macedo Soares para fazer oposição ao governo de Washington Luis e, logo depois, à candidatura de Julio Prestes. Segundo Cecília Costa, para além do posicionamento político, “era uma folha interativa, que fazia concursos, como o de melhor declamadora, de melhor cantora, de melhor jogador do subúrbio. Prestava serviços, oferecendo assessoria jurídica e fazendo reportagens sobre a carestia, o preço do aluguel, a majoração dos impostos, a data do pagamento do funcionalismo, a má preservação de instituições culturais. Cobria os esportes, tinha quadrinhos, passatempos, horóscopo, jogos e enigmas e dava com destaque o resultado das loterias. Amante do belo e do fazer artístico, José Eduardo de Macedo Soares sempre abriu generoso espaço nas páginas de seu jornal para o cinema, o teatro, a literatura e as artes plásticas” (COSTA, Cecília. *Diário Carioca: o jornal que mudou a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011, p. 285-286).

que o Centro dos Cronistas Carnavalescos precisava “defender as chamadas pequenas sociedades, perante o Interventor”. Sob a iminência de que não recebessem recursos públicos, Vagalume argumenta não se tratar de “prejuízo para o governo – ao contrário – é melhor meio de propaganda do Brasil Novo, oferecendo os acontecimentos de que resultaram o advento da segunda República, belas lições de civismo, que os nossos préstitos darão em lindas páginas de ouro”.⁶¹⁷

Na edição do mesmo *Diario* no dia seguinte, 22 de janeiro, ainda criticando a iminente falta de apoio financeiro pelos governos federal e municipal, Vagalume reitera o carnaval como manifestação popular tradicional do país e, portanto, como propaganda política e turística:

é lamentável que se deixe morrer a nossa única festa popular [...], a única festa tradicional [...] e que tem sido o meio mais pratico de propaganda no Brasil e no exterior, attraíndo a capital da República ou seja ao Brasil, milhares de turistas [...]. Propaganda necessária hoje, mais do que nunca, com o advento da Nova República. Em todo paiz civilizado ha sempre uma festa que se destaca. A nossa é o carnaval, que parece condemnado á morte, justamente no governo do povo pelo povo, em pleno regimen da democracia!⁶¹⁸

Conforme se demonstrou aqui, Vagalume foi um defensor incansável dos ranchos carnavalescos como manifestação popular tradicional e, por consequência, como o carnaval “puramente brasileiro”.⁶¹⁹ E ele não estava sozinho, como se viu na matéria em que Coelho Netto defende que os ranchos, ao mergulharem na “tradição”, no “*folk-lore*”, traziam “á tona, não só a poesia como a música, poesia e música da nossa gente da nossa raça”.⁶²⁰ Toda essa expressão da nacionalidade era idealizada, conforme Vagalume destacou em seu livro, por gente do morro, descritos como “a valvula de segurança, o pulmão, o aparelho respiratório do pequeno carnaval”.⁶²¹

Vagalume reivindica, portanto, à gente do morro o “samba tradicional”, “verdadeiro”. Segundo afirma, com seu livro, ele teria prestado “um serviço [...] ao samba, declarando sua origem e pugnando pela sua manutenção, pela sua escola e pela conservação do rythmo”, que

⁶¹⁷ VAGALUME. “No mundo dos foliões”. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1931, p. 11.

⁶¹⁸ VAGALUME. “No mundo dos foliões”. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1931, p. 10. A lógica de que o governo pós-Revolução de 1930 busca uma aproximação com as manifestações populares é uma questão bastante explorada na historiografia brasileira. Dentre os trabalhos dedicados à música, e mais especificamente ao samba, destacam-se duas teses de doutorado: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010; FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005.

⁶¹⁹ VAGALUME. “Clubs e foliões”. *A Rua*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1926, p. 5.

⁶²⁰ NETTO, Coelho. “Os Ranchos”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1923, p. 1.

⁶²¹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 123.

vinha sendo deturpado pelas “aves de rapina e agoureiras também, que alceiam o vôo até o alto dos morros e de lá trazem o samba, como presa das suas garras aduncas!”.⁶²²

Como bem destacou Carlos Sandroni, o livro de Francisco Guimarães “pugna pelo samba ‘verdadeiro’, que o autor situa ora no passado, ora na parte do presente que parece ficar fora do tempo, que é o ‘morro’”.⁶²³ O *status* desse espaço, definido, geográfica e simbolicamente, conforme se apontou neste trabalho, como *locus* da originalidade do samba, estaria relacionado com a presença, ali, da “gente da roda”, ou seja, os sambistas ligados às tradições musicais da “Pequena África” que subiam o morro para fazer samba.

Aqui é importante relacionar essa ideia do morro como lugar “fora do tempo” com a definição de “roda de samba” como um ritual que “instaura no sambista a ilusão da eternidade”, estabelecendo a noção de que “o tempo tivesse parado e o mundo ficasse lá fora”.⁶²⁴ É assim que Vagalume circunscreve ao espaço geográfico e simbólico do morro, as noções de tradição e autenticidade do samba, transformando-o, portanto, em “folclore urbano”. Ou seja, aquele espaço urbano garantiria sua conservação em “estado puro”, à semelhança da fixidez que as ditas tradições folclóricas rurais mantinham perene ao longo do tempo. Parece ser, assim, a mesma forma de tradicionalizar o país definida por Mário de Andrade, para quem, conforme destacou Eduardo Jardim de Moraes, a “tradição anula a distância entre momentos temporais diferentes, compondo como um fundo do tempo, uma dimensão duradoura, em que se enraízam as manifestações culturais que possuem caráter genuíno”.⁶²⁵

Essa construção de Vagalume, historicamente datada e inserida na lógica de circunscrever a originalidade das manifestações populares no espaço dos morros como *locus* de autenticidade da nação, retoma a questão, destacada na introdução deste trabalho, da transformação do samba e da música brasileira em “reserva indígena”, tal como apontada por Caetano Veloso em 2013.⁶²⁶ Para Jorge Caldeira, na obra de Francisco Guimarães, “a oposição

⁶²² GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 154-156.

⁶²³ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, p. 135.

⁶²⁴ MOURA, Roberto M. Moura. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 23.

⁶²⁵ MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”, In: AVANCINI, José Augusto (Org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1993, p. 14.

⁶²⁶ VELOSO, Caetano. “Onde o Rio é mais baiano”, In: *Especial Nu com a minha música: Caetano Veloso canção por canção*. Rio de Janeiro: Radio Batuta, Instituto Moreira Salles. Disponível em <http://radiobatuta.com.br/especiais/nu-com-a-minha-musica-caetano-veloso-cancao-por-cancao/>. Acesso em: 10 mai. 2018.

entre vida e morte do samba traduz um choque entre grupos sociais diversos [...], a partir da qual se valoriza um espaço social onde se cria uma verdade estética em contraposição a um movimento externo que pode destruí-lo”.⁶²⁷

Assim, a perenidade da questão que atravessa os 80 anos que separam a entrevista de Caetano da publicação de *Na roda do samba* é justamente o que garante a relevância da obra de Vagalume. Segundo Jorge Caldeira, ela institui, assim, “um problema de fundo, importante para entender a natureza social da música popular no Brasil”.⁶²⁸

4.3. A cidade temperou a alma do morro: Orestes Barbosa e a influência do Rio de Janeiro moderno sobre o samba

A edição d’*O Malho* de 7 de setembro de 1933 divulgou *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos*, o livro publicado por Orestes Barbosa meses antes, como uma obra que deveria despertar aguçada curiosidade por tratar de um tema muito em voga.⁶²⁹ O teor do texto reforça o *status* que o gênero musical alcançava naquele momento como manifestação da cultura nacional. “O samba”, diz ele, “é uma revolução. É uma vitória das massas contra as elites”.

Embora o comentário marque um posicionamento bastante claro em relação ao gênero musical, expondo um recorte de classe, o articulista afirma que a matéria não iria “dizer pró ou contra” o samba e sim divulgar o livro em questão. “Tratando da história, e dos poetas, e dos músicos, e dos cantores do samba”, afirma, “acha jeito o Sr. Orestes Barbosa de falar de um mundo de gente, de Esquilo e Pitágoras [...]. São poetas, são filósofos, são cientistas dos mais

⁶²⁷ CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 73.

⁶²⁸ CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 73. Segundo o autor, essa ideia de uma “verdade estética” ligada aos “produtores populares” cunhada por Vagalume, balizou as principais análises contemporâneas sobre o samba, a partir da década de 1960. No capítulo intitulado “Coisas nossas, nossas coisas”, Caldeira compara as interpretações de José Ramos Tinhorão, de Muniz Sodré e de Enio Squeff e José Miguel Wisnik. Ver nota 45 acerca do debate historiográfico sobre o conceito de “música popular brasileira”.

⁶²⁹ A de M. “Samba”, *O Malho*, ano XXXII, n. 14, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1933, p. 34. De acordo com Carlos Didier, o livro foi publicado entre julho e agosto de 1933 (DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005).

remotos aos mais atuais [...]. Essa policromia é um dos característicos dos trabalhos do Sr. Orestes Barbosa”.⁶³⁰

Para José Geraldo Vinci de Moraes, “o ingrediente adicional e singular de Orestes Barbosa em relação à obra de Vagalume foi o evidente tom intelectual [...], além de sua condição de poeta, que o transformou em parceiro de diversos compositores”. Essa característica, continua o autor, “bem provavelmente influenciou de maneira significativa na sua forma de sentir, compreender, analisar e explicar a música popular”, apresentada numa narrativa predominantemente poética que “mistura de certa ‘ficção’ com ‘fatos reais’”.⁶³¹

O assento poético é também anunciado no prefácio assinado por Martins Castello.⁶³² Num texto que se aproxima estilisticamente ao do livro, ele afirma que o estudo da “melodia carioca” apresentado por Orestes Barbosa, há muito reclamado, vinha preencher uma lacuna: a de definir o Rio de Janeiro como “berço do samba”. Sua justificativa expõe uma lógica fortemente romântica: “porque nada melhor para definir um povo do que a sua musica. É ella que nos mostra, atravez dos seus rythmos e dos seus motivos, a verdadeira alma da gente que a creou”.⁶³³ Como veremos em seguida, Orestes Barbosa levará às últimas consequências essa perspectiva romântica através de um vocabulário que busca estabelecer uma vinculação afetiva entre o samba e a cidade do Rio de Janeiro.

⁶³⁰ A de M. “Samba”, *O Malho*, ano XXXII, n. 14, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1933, p. 34.

⁶³¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006, p. 122.

⁶³² A *Gazeta de Noticias* de 22 de junho de 1939 se referia a Martins Castello, em nota informando seu aniversário, como “nosso confrade do ‘Diario Carioca’”. Segundo informa o texto, “o excelente poeta, autor dos lindos versos de dois grandes successos musicaes destes ultimos tempos - ‘Vigilia da Lampada’ e ‘ Barraca Vasia’, - com o pseudonymo de Mario Castellar, tem já, tambem, como na imprensa, um logar de realce, pelas suas qualidades de refinado intelectual e cavalheirismo” (“*Gazeta nos studios*”, *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1939, p. 11).

⁶³³ CASTELLO, Martins. “Prefacio”, In: BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 9. De acordo com J. C. Cavalheiro Lima, o romantismo alemão tratava a música como a “linguagem por excelência indicada à manifestação dos sentimentos”. Segundo afirma o autor, Beethoven foi o responsável por introduzir na música o espírito romântico, definindo-a como “uma revelação mais profunda que toda moral e toda filosofia”, como “o caminho ideal para a comunicação com o imaterial”, como o “único acesso àquele mundo superior do qual o homem tem apenas o pressentimento, mas no qual não pode penetrar”. Posteriormente, Schubert e Weber trabalharam “no sentido de precisar, de acentuar, de fixar com maior nitidez o caráter nacional da música de sua pátria. O caminho que encontram para tal fim é o *Lied* – canção –, enraizado no folclore germânico”. Schubert, mais do que qualquer outro compositor, “foi o autêntico e genial realizador daquela busca da vida espontânea manifesta na primitiva poesia popular”, apontando o que havia “de menos individual na música, ou seja, a expressão folclórica, que revela justamente a alma coletiva, os cantos populares” (LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 39-44).

Apresentado como escritor, poeta e repórter, Castello considera Orestes Barbosa o responsável por criar o “samba na sua ultima phase – o samba urbano”. Segundo afirma, ele “coloriu a emoção do morro, introduzindo no samba a nota civillisada do “abat-jour” de seda, do arranha-céu imponente, do perfume esquisito, do ‘manteaux’ acariciante, do appetitivo capitoso, do telefone serviçal”.⁶³⁴ No mesmo sentido, para Carlos Didier, a mais evidente contribuição de Orestes Barbosa à canção popular carioca está na utilização de elementos da vida urbana. Em “Flor do asfalto”, afirma, “aperitivo, *manteau*, cinema, apartamento e arranha-céu compõem o cenário da história de amor. Fora o asfalto, as flores cosmopolitas e o telefone do fecho poético: Meu telefone agora vive mudo,/ E o dela sempre em comunicação”.⁶³⁵ Em Rosalina, por sua vez, os versos que iniciam a canção dizem: “Rosalina, mariposa da Favela,/ Tu já queres abajur de linda cor”.⁶³⁶

No seu livro *Samba*, através de uma narrativa romanceada, o gênero musical surge inserido num cenário do Rio de Janeiro montado à semelhança de outras capitais de países considerados modelos de modernidade:

Estou na Avenida ouvindo sambas
Em cada esquina ha dedos tamborilando em caixas de fósforos.
É uma tarde clara.
A nossa avenida Rio Branco é a Puerta del Sol de Madrid.
É a Regent Street, de Londres.
É o Boulevard dos Italianos, de Paris.
É a passagem de Saint Houbert, de Berlim.
É a Piazza del Populo, de Roma.
É o cáes Schiavoni de Veneza.
É o mundo em desfile.
Diplomatas.
Homens de negócios.
Cavaleiros de todas as industrias.
Heroes.
Santos.
Mulheres a pé.
Homens em lindos automóveis, acompanhados por lindas mulheres.⁶³⁷

A ideia de que Orestes Barbosa “civilizou” o samba carioca insere-se na lógica que considerava a cidade do Rio de Janeiro modelo ao restante do país. Ele próprio se colocava

⁶³⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 10.

⁶³⁵ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 315. *Flor do asfalto*, fox-samba de Orestes Barbosa. Intérprete: Castro Barbosa. 12/1931 (Victor, 33493a).

⁶³⁶ *Rosalina*, samba de Orestes Barbosa e J. Thomaz. Intérprete: Jonjoca. 12/1931 (Victor, 33493b). Letra extraída de: BARBOSA, Roberto (Org.). *Passeio público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: RIOARTE; Imprensa da Cidade, 1994, p. 141.

⁶³⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 155.

como defensor das reformas operadas na capital federal. Na já mencionada matéria no jornal *Critica* de 1º de dezembro de 1928, ocasião em que saudou a publicação do livro de crônicas de Figueiredo Pimentel, autor da frase “o rio civilisa-se”, Orestes, demonstrando “entusiasmo com [...] os progressos da cidade”, afirmou:

Quando o Rio passou do aspecto colonial, tão triste, ao arremesso das grandes transformações, surgiu Figueiredo, de jaquetão, de ‘pêra’ e de chapéu de palha, com um mnóculo pendurado, e as luvas na mão [...]. A dictadura de Passos, que administrou num conjunto em que ressaltavam Lauro Muller, Frontin e Oswaldo Cruz, livrou o Brasil da pécha de cubata africana, tornando habitavel e em empolgante a capital”.⁶³⁸

Embora ao longo de toda a sua vida e obra tenha sempre demonstrado simpatia pelas manifestações populares, Orestes Barbosa revela, nessa matéria, conivência com o modelo civilizatório europeu empregado pelo poder público, e propagandeado por Figueiredo Pimentel. No início do século XX, as reformas de Pereira Passos pretendiam eliminar do centro da capital os resquícios da cidade colonial, na qual predominavam as expressões culturais populares preponderantemente de origem africana. Nesse sentido a “pécha” mencionada na matéria encontra respaldo na análise de José Murilo de Carvalho, o qual afirma: “No Rio reformado, circulava o mundo *belle-époque* fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro”.⁶³⁹

⁶³⁸ BARBOSA, Orestes, “Aqui... Ali... Acolá”, *Critica*, Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1928, p. III.

Lauro Severiano Müller (Itajaí/SC, 1863 - Rio de Janeiro, 1926), militar, engenheiro, político e diplomata, em 1902, na presidência de Rodrigues Alves, assumiu o Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, executando a construção da Avenida Central e as reformas do porto do Rio de Janeiro. André Gustavo Paulo de Frontin, Conde de Frontin, (Petrópolis, 1860 - Rio de Janeiro, 1933), engenheiro e político, chefiou a construção da Avenida Central na gestão Pereira Passos. Entre fevereiro e julho de 1919, foi prefeito do então Distrito Federal, quando realizou obras como o alargamento da Avenida Atlântica, em Copacabana, e a construção das avenidas Niemeyer e Delfim Moreira, ambas na zona sul da então capital do Brasil. Oswaldo Gonçalves Cruz (São Luiz do Paraitinga, 1872 - Petrópolis, 1917), médico, bacteriologista, epidemiologista e sanitarista, foi Diretor-geral da Saúde Pública (1903), nomeado na gestão do presidente Rodrigues Alves. Coordenou as campanhas de erradicação da febre amarela e da varíola, no Rio de Janeiro, tornando a vacinação obrigatória, o que desencadeou a Revolta da Vacina em 1904.

⁶³⁹ CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 40-41. Uma bibliografia clássica na historiografia dá conta dessa interpretação do período da *Belle Époque brasileira*. Para Jeffrey D. Needell, as transformações da época no centro da capital, “almejavam atingir a civilização por meio de mudanças concretas, de acordo com os modernos padrões europeus (ou seja, franceses). No entanto, enquanto tomavam essas medidas práticas, também compartilhavam com outros membros da elite e dos setores médios a paixão pelas mudanças simbólicas”. Nesta perspectiva, a elite celebrava também aquilo que era eliminado pelas transformações em curso durante a *Belle Époque*. O êxito da execução do modelo francês no centro da capital carioca pressupunha, no entanto, o fim de um Brasil antigo e africano considerado bárbaro e, portanto, distante dos ideais de civilização almejados pela elite brasileira (NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 67). Monica P. Velloso, por sua vez, elucida esse Brasil antigo e africano, vítima de “uma verdadeira campanha de ‘caça aos mendigos’, desalojamento das camadas populares do centro da cidade e combate cerrado às mais variadas expressões da cultura popular [...]. Candomblé, capoeira, bumba-meu-boi, romarias religiosas, maxixe, violão, serestas, cordões carnavalescos, enfim, as mais variadas expressões culturais

Já durante a gestão do prefeito Antonio Prado Junior, entre 1926 e 1930, responsável por instituir uma Comissão Urbanística para elaboração do primeiro plano diretor da cidade idealizado pelo urbanista francês Alfred Agache, Orestes Barbosa voltaria a defender a modernização do Rio de Janeiro. Em sua coluna no jornal *Critica* de 16 dezembro de 1928, afirmou: “Ha por ahi muita gente irritada com a transformação da cidade – gente tradicionalista, que continua achando esplendida a casa acachapada do tempo da colônia e o calçamento de ladrilho da rua do Ouvidor”. Ele, em contraposição, colocando-se “a favor de tudo quanto é novo”, compara o prefeito Prado Junior a Pereira Passos, definindo-o como “moderno”, “transformador”, que estaria “dando ao Rio um impulso”.⁶⁴⁰

Seu entusiasmo com a modernidade justifica, assim, sua defesa do novo estilo de samba carioca que vai se consolidando naquele momento, modificado pelos elementos da moderna vida urbana do Rio de Janeiro reformado. A nova cidade em que vinha se transformando a então capital federal desde o início do século XX, somada às transformações tecnológicas do início dos anos 1930, institui, conforme já se destacou, “o *ser carioca*” como “um preâmbulo para algo de maior vulto: o *ser brasileiro*”.⁶⁴¹ O próprio Martins Castello encerra seu prefácio utilizando-se dessa associação para fazer do Rio de Janeiro o berço do samba. Sendo a “cidade ‘leader’ do Brasil”, afirma, era “a legítima dona do pandeiro e do tamborim”.⁶⁴²

O prefácio anuncia, assim, as questões que se quer abordar neste capítulo: o morro como *locus* de nascimento do samba carioca moldado pelo Rio de Janeiro moderno. Se Orestes Barbosa “coloriu a emoção do morro, introduzindo no samba a nota civilisada”, como afirma

passam a ser objeto da vigilância do poder estatal” (VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988, p. 9). Com relação ao teor autoritário do prefeito Pereira Passos, José Murilo de Carvalho relata que ele “pediu suspensão do funcionamento da Câmara dos vereadores por seis meses para poder agir livremente e decretar legislação necessária para o rápido encaminhamento das reformas. Um médico sanitarista [Oswaldo Cruz] foi encarregado das medidas de higiene pública” (CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 40).

⁶⁴⁰ BARBOSA, Orestes, “Aqui... Ali... Acolá”, *Critica*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1928, p. III. Antônio da Silva Prado Júnior (São Paulo, 1880 - 1955), engenheiro, empresário e político, foi prefeito do então Distrito Federal durante o governo Washington Luís. Após a Revolução de 1930, foi deposto e exilado. Sobre o chamado plano Agache, ver: PAULILO, André Luiz. Os artífices da metrópole: anotações sobre a transformação da vida urbana carioca depois da *Belle Époque*. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 25, n. 87, p. 513-534, maio/ago. 2004; PIRES, Hindenburgo Francisco. Planejamento e intervenções urbanísticas no Rio de Janeiro: a utopia do plano estratégico e sua inspiração catalã. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales*, Barcelona, Vol. XV, nº 895 (13), 5 de noviembre de 2010

⁶⁴¹ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 251-252, grifos no original.

⁶⁴² CASTELLO, Martins. “Prefacio”, In: BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 11.

Castello, então ele modificou algo que existia previamente naquele espaço. Conforme se verá, esse será o posicionamento do próprio Orestes com relação às transformações impostas pela cidade ao samba oriundo do morro. Sua obra se afasta, portanto, da interpretação de Vagalume no que diz respeito à definição do que considera o “samba verdadeiro”, mas compartilha com ela da noção do morro como lugar de origem e autenticidade.

Espécie de prosa poética extremamente fragmentada, o livro de Orestes não apresenta estrutura narrativa cronológica, nem está organizado em capítulos. Os assuntos, por vezes repetidos, pululam pela obra de forma aleatória, mesclando temas relacionados ao universo musical com outros recorrentes no cenário cultural e sociopolítico do país. “Este livro”, afirma ele, “que é a história do samba, mostra este gênero musical em sua plena definição. Seus poetas e cantores, aqui aparecem, destacados de outros músicos, de outros poetas e de outros cantores do próprio Brasil”.⁶⁴³

Ele justifica a legitimidade e a relevância de sua obra colocando-se no mesmo papel de Vagalume, como testemunha ocular: “Estes capítulos possuem, todavia, um mérito: foram vividos no meio dos sambistas da terra em que nasci”. Sua experiência leva-o a colocar-se como um personagem que está na cidade e é, ao mesmo tempo, parte dela: “Fiz uma antologia das ruas. Eu sou a rua. E esta autoridade ninguém me negará...”.⁶⁴⁴

Ainda se referindo ao livro, Orestes Barbosa reivindica-se precursor do movimento modernista, reforçando sua convicção “a favor de tudo quanto é novo”: “Estas páginas, escritas no estilo que lancei quando os modernistas de São Paulo faziam o parnasianismo do ‘Juca Mulato’ e do ‘Nós’, é uma reportagem e uma reivindicação”.⁶⁴⁵ Aqui há claramente um artifício. Classificadas como parnasianas, as duas obras citadas, a primeira de autoria de Menotti del Picchia e a segunda de Guilherme de Almeida, são consideradas precursoras do modernismo no Brasil. Ambas foram publicadas em 1917, ano em que Orestes Barbosa estreia na literatura com o livro de poesias *Penumbra Sagrada*. Segundo se constata no trecho acima citado, essa obra teria sido escrita no mesmo estilo moderno que ora ele apresentava em *Samba*. Ao

⁶⁴³ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 16-17.

⁶⁴⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 17-18.

⁶⁴⁵ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 17.

desqualificar “Juca Mulato” e “Nós” como parnasianas, ele coloca, portanto, sua obra como precursora do modernismo.⁶⁴⁶

Mesmo que não ocupe esse lugar pioneiro na concepção do modernismo, não são poucas as referências que faz aos pressupostos do movimento quando se refere ao samba. Segundo Orestes, “acusam os sambistas de corrupção do nosso idioma. Nada mais necessario do que corromper a língua de Portugal”.⁶⁴⁷ Da mesma forma que Oswald de Andrade declarara no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ele se coloca em defesa da língua falada: “língua é convenção. O que o povo aceita é que é o certo [...]. Porque devemos conservar o portuguez que já não falamos [...]?”⁶⁴⁸

Em outra referência ao modernismo, desta vez remetendo ao *Manifesto Antropófago*, ele afirma: “o brasileiro tritura tudo. Não sei porque. Mas tritura”.⁶⁴⁹ Esse comportamento teria moldado o país: “o Brasil, triturador de temperamentos, tem hoje a sua feição própria”.⁶⁵⁰ E referindo-se à Carmen Miranda, “tão carioca na sua pronuncia meiga e brejeira; tão viva e tão propria”, uma “autentica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou dando-nos mais exemplo da força trituradora do Rio que refina, como numa usina, os elementos aportados do nosso torrão”.⁶⁵¹ Como se vê, a analogia com o *Manifesto* de Oswald é bastante esclarecedora da visão que o autor tem do Rio, antropofagicamente brasileiro, como microcosmo da nação.

⁶⁴⁶ Segundo Mario da Silva Brito, o poema “Juca Mulato”, “que assinala uma retomada da temática nacionalista, que não apela para os mitos helênicos, [...] tem, já no seu título, uma ponta de atrevimento, que choca o seu tempo. A palavra *Mulato*, aplicada em poema, ao herói da fábula cabocla, aberrava dentro do mundo marmóreo do parnasianismo e destoava da atmosfera aristocrática, alva ou, muitas vezes, penumbrenta, do simbolismo”. Em “Nós”, por sua vez, “o poeta já utiliza de recursos tipográficos para a valorização da poesia, processo esse que os “futuristas”, não ignorados pelo autor, levariam a extremas consequências. Lança ele, também, uma espécie de manifesto sobre os meios poéticos de que se vale, e todos eles são formas de oposição ao parnasianismo, que era ainda a escola mais poderosa do tempo” (BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958, p. 74-76).

⁶⁴⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 152.

⁶⁴⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 122-123. Aqui fica evidente, uma vez mais, o desejo de afastar o passado português, agora em termos linguísticos.

⁶⁴⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 109.

⁶⁵⁰ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 16.

⁶⁵¹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 99.

Orestes Barbosa reivindica, assim, a maternidade do samba ao Rio de Janeiro, e, sobretudo, ao da sua época, moderno. “O samba é carioca”, afirma, procurando afastar outros ritmos que, embora existissem na cidade, não poderiam ser considerados locais: “Não é carioca o baião. Não é carioca o batuque. Não é carioca o cateretê”.⁶⁵² Como se vê aqui, ele arrola, com exceção da primeira, as mesmas expressões musicais apontadas por Vagalume. Trata-se, portanto, de um esforço de seleção que pretende definir o samba como canção originalmente carioca e, como fará ao longo da obra, brasileira.

Orientado por inspiração romântica, a vinculação do samba ao Rio de Janeiro sustenta-se numa relação afetiva: “a emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba”.⁶⁵³ Considerado um “laboratório de emoções”, o Rio “creou a sua alma”, afirma, “e com ela o seu ritmo musical”. Expõe, dessa forma, uma visão igualmente romântica da música, já que considera que ela “define um povo”, ou, mais exageradamente, que é “a voz que fala dentro de nós”, como, segundo ele, havia definido Verdi.⁶⁵⁴

Ele leva às últimas consequências a perspectiva romântica ao afirmar que “cada povo tem a sua alma, produto das suas origens étnicas, do seu meio, das suas histórias, das suas

⁶⁵² BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 13. De acordo com Oneyda Alvarenga, o *baião*, também chamado de *baiano*, é uma dança encontrada principalmente nas regiões norte e nordeste do país. “É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua”. Para a autora, o *baião* pode confundir-se com o Lundu ou ser um de seus derivados, distinguindo-se dele em alguns pontos: “por comportar, durante a dança, improvisos e desafios dos cantadores, tal como informam no séc. IX Silvio Romero e modernamente Rodrigues Carvalho; por ser também música exclusivamente instrumental, embora destinada sempre à dança (ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950, p. 156-157). Segundo José Ramos Tinhorão, na segunda metade do século XIX, a “dança-cantoria do baião” sertanejo degenerou-se em “samba do tipo negro-brasileiro de inspiração africana”, sobretudo pelos batuques (TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 81-82). Aqui é importante relembrar o depoimento que Heitor dos Prazeres prestou ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1966, no qual constrói uma espécie de árvore genealógica desses e outros gêneros musicais anteriores ao samba: “Primeiro veio o candomblé, depois do candomblé veio o cateretê [...]. Daí então o samba vem se aproximando [...]. Veio as emboladas que é do norte [...] que hoje batizaram como baião”. Em seguida ele canta os seguintes versos: “baião, filho do maracatu, neto do cateretê” (PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos).

⁶⁵³ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 13.

⁶⁵⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 18-20. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (Le Rencole, Itália, 1813 – Milão, 1901), compositor de óperas, foi um dos responsáveis por consolidar o ideal romântico de afirmação nacional na Itália, na segunda metade do século XIX. Segundo Mario de Andrade, diante do depauperamento da música italiana, “sentiu com nitidez a precisão dos italianos voltarem ao estudo das fontes tradicionais da música peninsular e ao mesmo tempo se fortificarem com as conquistas estéticas, harmônicas, sinfônicas que os outros países estavam fazendo [...]. ‘Voltemos ao Antigo!’ - ele falou” (ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1958 [1942], p. 130-131).

paizagens, dos seus climas, das suas paixões”.⁶⁵⁵ Segundo essa lógica, resultado de um processo de determinismo organicista, o carioca, definido como “originalmente músico”⁶⁵⁶ e “diverso em tudo, de todos os povos, criou a sua musica original”.⁶⁵⁷

Nessa construção, a figura do carioca se aproxima da concepção romântica do artista em geral, e do poeta em particular, confundindo-se com ela mesma, como aquele que tem a capacidade de acessar, sintetizar e manifestar a “essência” do povo. Da mesma forma, se o carioca criou uma “musica original”, Orestes Barbosa aproxima o samba da noção romântica de tradição popular ao defini-lo como uma espécie de *lied* que, enraizado na alma do povo, colocava-se como canção carioca por excelência.⁶⁵⁸

A ideia de que o Rio de Janeiro deveria servir de modelo à nação será responsável, segundo Orestes, por nacionalizar o *status* do samba carioca através do carnaval. Nessa manifestação genuína da cidade que “venceu tudo”, o samba, “dominando”, “sáe do Rio e invade os Estados”. A proeminência da então capital federal sobre o restante do país é então justificada por ter sido palco de episódios decisivos da história nacional, que eram, inclusive, temas do carnaval. “O Rio inflúe”, afirma, porque nela “se tramou a Independência com Gonçalves Ledo”, “se fez o Fico e a Abdicação”, “foi feita a Maioridade. A abolição. A República. O Rio fez a revolta de 22, precursora da situação atual”.⁶⁵⁹

Para Orestes Barbosa, o artista que melhor exprimia o samba carioca, acumulando todas as qualidades musicais da cidade do Rio de Janeiro era justamente Francisco Alves, o intérprete acusado, no livro de Vagalume, de ser um sujeito que “não é da roda, nem conhece o rythmo do samba”.⁶⁶⁰ Orestes, pelo contrário, considera que “não há exagero em dizer que [...] é o maior cantor do Brasil”. Ele teria sido “enviado pelo destino na hora certa para vibrar e dominar

⁶⁵⁵ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 18.

⁶⁵⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 21.

⁶⁵⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 16.

⁶⁵⁸ Repise-se aqui a referência anteriormente imputada a Herder e Fichte.

⁶⁵⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 37-38. Com relação ao comentário sobre a revolta de 22, embora ele não explique o que entende por “situação atual”, é interessante retomar o comentário de Oswald de Andrade, já citado neste trabalho. Segundo afirmara esse autor, “nunca se poderá desligar a *Semana de Arte* que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioria do Brasil”. Seja como for, Orestes escreve em 1933, quando a República e o movimento modernista estão já em transformação.

⁶⁶⁰ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 113.

um momento histórico da vida da cidade, esta grande hora em que nos definimos, estadeando esse espetáculo suntuoso das melodias, no qual de cada quadrado de janela sai um pedaço de samba-canção”.⁶⁶¹

Como se vê, o artista surge como uma espécie de porta-voz da musicalidade do Rio de Janeiro justamente no momento em que a cidade se afirmava e se impunha como modelo ao país. “Sem Francisco Alves, forçoso é dizer”, continua Orestes,

a nossa canção e as musicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico porque teria faltado o cantor completo na interpretação e na voz de uma doçura que maravilha, pois, quando ele abre a boca, a alma carioca sáe pela sua boca como um delirio, como um narcotico, uma voz que tem cristaes e nuances de ocarina; um gorgeio humano, impressionante e comovedor.⁶⁶²

Ele retoma, assim, a perspectiva romântica, colocando Francisco Alves como o artista que é capaz de expressar “a alma carioca” de uma maneira que provoca alteração nos sentidos. O conjunto exagerado de elogios ao cantor talvez seja uma resposta aos ataques de Vagalume, cujo livro fora publicado antes do seu. Mesmo que não seja, os dois relatos somados reforçam o sucesso do intérprete naquele momento.

Conforme se demonstrou, Francisco Alves é acusado por Vagalume de ser o “padrasto, o pae adoptivo de uma infinidade de sambas de gente dos morros”.⁶⁶³ Orestes, pelo contrário, não vê nenhum problema nesse comércio. Imputando “egoísmo regional” àqueles que falam “contra os que comprem sambas levando-os para os salões”, considera que “todos os regionalistas do Brasil, não vão negar ao malandro do morro essa gloria carioca do samba que eles não querem que desça para as vitórias da civilização”.⁶⁶⁴

Aqui *Samba* encontra o morro. Embora seja, inegavelmente, um defensor da modernização em todos os âmbitos da vida carioca e, portanto, também da música, Orestes Barbosa atribui ao morro, e aos malandros que lá habitavam, a “invenção” do samba. O papel “civilizatório” do Rio de Janeiro seria justamente acrescentar-lhe notas de modernidade. É

⁶⁶¹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 76. Para o autor, Francisco Alves, juntamente com os cantores Mario Reis, “querido da cidade”, e Aracy Cortes forma “o triângulo de ouro do gênero musical cuja vitória deu motivo” à publicação de seu “livro consagrador”. Orestes Barbosa considera, portanto, que o “novo estilo” de samba urbano, consolidado por cantores comerciais, ou seja, por intérpretes, é o ritmo que se tornaria definitivo (*Ibidem*, p. 82).

⁶⁶² BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 77.

⁶⁶³ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 42-43.

⁶⁶⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 158.

assim que, segundo ele, “a cidade temperou a alma do morro, definindo em cada bairro as suas características”.⁶⁶⁵ A cidade “formal”, moderna, transformou, portanto, algo que preexistia num outro lugar.

Orestes Barbosa, sempre que se refere ao morro, retoma, através de um vocabulário típico, a perspectiva romântica de circunscrever aos espaços populares as manifestações originais. Já no começo do livro ele afirma: “os leitores vão passear comigo nos morros, nos subúrbios, nos arrabaldes, nas rampas marítimas – em todas as claridades e em todos os desvãos soturnos onde vive a alma do povo singular da cidade mais linda que o mundo tem”.⁶⁶⁶

E é justamente num desses espaços afastados da cidade moderna onde teria surgido o gênero musical em perspectiva: “o samba nasceu no morro”, afirma Orestes Barbosa repetidas vezes ao longo do livro. A descrição que faz desse lugar, conforme já se destacou aqui, é sempre idealizada, utilizando-se de uma linguagem poética que revela algum distanciamento. O cenário é narrado à semelhança dos versos de uma música: “O samba nasce no morro. Na crista da terra enfeitada pelas arvores, e onde ha a poesia daqueles casinholos – pedaços de táboas rétas, um tétó de zinco orquestral nas noites de chuva; uma bananeira, um gato, a luz saindo pelas frinchas, e la dentro um violão e um amor!”.⁶⁶⁷

Retomando a ideia romântica de considerar a música manifestação dos sentimentos, Orestes Barbosa transforma, assim, a configuração espacial, os elementos característicos e as emoções dos habitantes do morro em matéria-prima para a poesia do samba. Sua descrição monta, por vezes, um universo quase fantástico, onde vive um povo típico que produz sons com efeitos encantados sobre a cidade: “no morro vive um lirismo exclusivo, uma filosofia estranha, como que olhando a claridade do urbanismo que, afinal, olha pra cima, atraído pelas melodias, e sobe então, para buscal-as, e trazel-as aos salões”.⁶⁶⁸

Essa visão poética, romantizada e, por vezes, fantástica dos morros é encontrada ao longo de toda sua trajetória como escritor. Em *Bambambam*, livro de crônicas publicado em

⁶⁶⁵ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 50, grifos meus.

⁶⁶⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 18.

⁶⁶⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 50.

⁶⁶⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 51.

1922, ele afirma: “ao longe a Favela tem até uma aparência poética – aqueles casebres que dão ideia de pobreza resignada, alguns arbustos descontentes com o terreno em que vivem, e os lampiões, em pontos diferentes, tortos, como bêbados, piscando o olhar cá para pra baixo”.⁶⁶⁹

O morro surge, assim, para Orestes, como uma outra cidade, onde se resguardam características que foram apagadas pela modernização:

Há, sem dúvida duas cidades no Rio. A Misteriosa é a que mais me encanta. Eu gosto de vê-la e senti-la na luta contra a outra – a cidade que todos tem muito prazer em conhecer... Tão viciado e tão perverso quanto a Favela, mas muito mais obtuso, Botafogo não entusiasma porque é postiço.⁶⁷⁰

Se Botafogo, um dos bairros mais tradicionais da zona sul da capital, é considerado artificial em comparação à “outra cidade” configurada pela favela, então o morro surge como cenário original da cidade. Na sua idealização como espaço misterioso e fantástico, Orestes Barbosa “vê uma sociedade de espíritos excepcionais” que produzem música própria: “da Favela e zonas congêneres saem a modinha e o samba que as melindrosas mandam comprar, cantam e dançam”.⁶⁷¹ Nascido na favela, portanto, o samba desceria, depois, à cidade.

Sua visão do morro é retomada numa matéria publicada na edição d’*A Manhã* em 29 de dezembro de 1926. No texto, Orestes Barbosa discute as possíveis transformações do Morro da Favella no contexto do já referido plano Agache, elaborado na gestão do prefeito Antônio Prado Junior. A “montanha”, diz ele, “onde vive, misteriosamente, uma população de hábitos e côres

⁶⁶⁹ BARBOSA, Orestes. “A favela”, In: _____. *Bambambam*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993 [1922], p. 111. Na “Apresentação” à obra, Armando Gens e Rosa Maria de Carvalho Gens reforçam a característica atribuída ao autor por Monica Velloso, de narrar a “outra cidade” do Rio de Janeiro. Segundo eles, as 32 crônicas que compõem o livro “se assentam em duas vias: a primeira, declaradamente atada ao espaço da Casa de Detenção; a segunda, fundamentada em fatos diversos, recortes de desvio, em que a humanidade é exposta [...]. A desabrida antologia entre cidade e Casa de Detenção tem sua razão de ser, porque, também ali, as desigualdades sociais reproduzem-se espacialmente, bem como outras atividades típicas e rotineiras dos urbanos [...]. A analogia entre cidade e presídio alude ao *topos* da duplicidade do mundo. A técnica da correspondência aproxima o de fora ao de dentro, criando um efeito de similitude para repropor a velha questão de zonas cujos limites são tênues. GENS, Armando; GENS, Rosa Maria de Carvalho. “Apresentação”, In: BARBOSA, Orestes. *Bambambam*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993 [1922], p. 10-11.

⁶⁷⁰ BARBOSA, Orestes. “A favela”, In: _____. *Bambambam*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993 [1922], p. 115.

⁶⁷¹ BARBOSA, Orestes. “A favela”, In: _____. *Bambambam*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993 [1922], p. 115. Com relação à descrição poética do morro, é importante retomar a explicação de Michel Foucault. Segundo ele, a origem carrega a ideia “de que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição”, o que revelaria, segundo o autor, uma teogonia: “o nascimento divino de todas as coisas”. Por último, a origem seria o “lugar da verdade” como ponto anterior a todo conhecimento. A história, diz Foucault, tornou a verdade inalterável: “a verdade e seu reino originário tiveram sua história na história”. FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 17-19).

variadíssimos, num vaevem curioso entre os artigos do Código Penal”, poderia ser transferida. Dessa forma, era importante que a imprensa desse uma última atenção àquele lugar de características próprias, pois “bulir com a Favella é desarrumar o *modus vivendi* de um povo”.⁶⁷²

Aqui a visão idealizada e fantástica do morro ganha características mais elaboradas, definindo-o como o cenário original da outra Rio de Janeiro, a cidade moderna. A primeira reforça seu posicionamento em favor das reformas “civilizatórias”, considerando o Morro da Favella lugar da contravenção.⁶⁷³ A segunda é que ele atribui a esse espaço uma organização que o configura como microcosmo da nação. Com o tempo, diz Orestes, “o morro passou a ter uma consciência nacional. – Sou da Favella! Há quem diga assim, orgulhosamente, nas horas de *dansa rato* em outras zonas, como quem diz o nome da pátria”.⁶⁷⁴

Era preciso, portanto, ante à iminência de desaparecer, que se registrassem os últimos momentos dessa microssociedade de características tão originais. No incontornável processo de transformações que o modelo de cidade moderna exigia, se perderia uma das manifestações típicas daquele local: “a Favella desaparecerá sem oposição. Desaparecerão, com o tempo, as toadas e as letras dos sambas que nasceram ali”.⁶⁷⁵

Se Orestes Barbosa vê a modernização como um caminho sem volta, ele também reconhece que as transformações alterariam, ou até eliminariam, os espaços onde as manifestações populares existiam por excelência, nos morros e subúrbios da capital. Sendo um processo inevitável, era preciso registrar essas expressões originais, entre as quais, o samba. Conforme se demonstrou aqui, nascido no morro, “veio das montanhas da cidade sua emoção”, diz Orestes. E tratando-se de um sentimento, não haveria razões para “tentar definil-a

⁶⁷² BARBOSA, Orestes. “A estylisação da Favella”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1926, p. 25.

⁶⁷³ Em *Na Roda do Samba*, no capítulo dedicado ao “Morro da Favella”, Vagalume afirma que, desde que ficou conhecido como “reducto de valentes e cabras ‘escolados’ nas varias modalidades de malandragens, crimes e contravenções, o seu nome jamais foi olvidado no cadastro sangrento do noticiário policial dos matutinos e vespertinos cariocas” (GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 247).

⁶⁷⁴ BARBOSA, Orestes. “A estylisação da Favella”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1926, p. 25. *Dansa rato*, ou “dança-de-rato”, é um sinônimo para “grande confusão, tumulto, briga” (DANÇA-DE-RATO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5ª [recurso eletrônico]. Instituto Antonio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2002).

⁶⁷⁵ BARBOSA, Orestes. “A estylisação da Favella”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1926, p. 25.

cientificamente [...], mais vale apreciar-a na cadencia de um tamborim. É assim que o morro faz”.⁶⁷⁶

A síntese do pensamento de Orestes Barbosa pode ser, assim, ilustrada por uma paráfrase: “o samba carioca é resultado do processo em que a cidade moderna coloriu a alma do morro, local onde ele nasceu”. A partir dessa identidade local, ele pode, então, nacionalizá-la através da proeminência da cidade do Rio de Janeiro em comparação a outras manifestações típicas de países. “Das misturas que o Rio tem”, afirma, “vem a sua musica propria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino e a cançoneta é de Paris”.⁶⁷⁷

Para essa construção, Orestes destaca a figura de Mario Reis, o “querido da cidade”, que, ao lado de Francisco Alves e Aracy Cortes, formaria “o triângulo de ouro do gênero musical”.⁶⁷⁸ Cantor de sucesso, ele detinha uma característica que assegurava a originalidade de seus sambas: “a sua emoção é igual á do morro”, diz Orestes.⁶⁷⁹ Mario teria ido

buscar o samba nos desvãos soturnos do *Buraco Quente*, e da *Pedra do Sal*, para os ambientes da aristocracia, onde se cruzam, num transito magico, a imponência heraldica das ricas e o deslumbramento primaveril das garotas, na confusão de faianças e almofadas de penas de avestruz...⁶⁸⁰

Orestes atribui, assim, a Mario Reis, a divulgação do samba entre diversas camadas da sociedade. Evidentemente que o faz segundo aquela visão “civilizatória” típica de seu pensamento. Dessa forma, referindo-se ao cantor, continua:

Ele pegou a cabrocha de galho de arruda atrás da orelha, e o mulato bamba, elevando-os, perfumando-os com as essencias da sua intimidade; pedindo licença e entrando com eles nos grandes palacios do mundanismo, dignificando-os, exaltando-os, consagrando-os, salvando-os de um desprezo injusto, e immortalizando-o no sucesso das edições, hoje obrigatórias, nas quaes o samba tem as palmas justas que a sua emoção reclama de todos os corações.⁶⁸¹

⁶⁷⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 48.

⁶⁷⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 20.

⁶⁷⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 82.

⁶⁷⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 80.

⁶⁸⁰ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 81.

⁶⁸¹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 81.

Mario Reis ainda teria sido responsável por sugerir a criação da “orquestra típica do samba”.⁶⁸² Era preciso criá-la, defendia Orestes, “diferente da do tango e do fox. A Argentina e os americanos do norte fizeram assim”.⁶⁸³ Ao colocá-lo em pé de igualdade com canções típicas de outros países, ele nacionaliza, portanto, o status do samba. O desdobramento dessa ideia confirma suas intenções.

Conta Sérgio Cabral que, em 1933, Mário Reis, valendo-se das boas relações que mantinha no governo Vargas, compareceu ao Catete para expor a ideia da criação de uma “Orquestra Típica Brasileira [...], para enfrentar a concorrência das típicas argentinas e daquelas cujos naipes eram divididos à maneira dos conjuntos norte-americanos”.⁶⁸⁴ A ideia era, continua o autor, “formar uma orquestra, financiada pelo governo, com a responsabilidade de divulgar as características da música orquestral brasileira [...]. Para regê-la, não haveria outro nome melhor do que Pixinguinha”, o maestro mais habilitado para lidar com a música popular brasileira.⁶⁸⁵

O governo não só a aceitou a ideia da orquestra, como promoveu uma apresentação na Rádio Clube em 1º de setembro de 1933. O caráter nacional do samba foi reforçado, na ocasião, pelo então ministro da Fazenda, Oswaldo Aranha:

“só posso ter palavras de elogio para o que acabo de ver e ouvir. Gente do meu país, música do meu país. Sou dos que sempre acreditaram na verdadeira música nacional. Não creio na influência estrangeira sobre a nossa melodia. Nós somos um povo novo. E a praxe é que os povos novos vençam os antigos. O Brasil, com a sua música, há de vencer”.⁶⁸⁶

Embora a “orquestra típica brasileira”, conforme afirma Sérgio Cabral, tenha nascido e morrido naquele dia, sua existência efêmera serve para demonstrar como Orestes Barbosa

⁶⁸² BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 198.

⁶⁸³ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 117. Segundo José Adriano Fenerick, “esse tipo de postura diante da música estrangeira tornou-se comum nos anos 1930-1940, pois é nesse momento que o gênero musical nacional do Brasil se choca com os outros nacionalismos, isto é, com os outros gêneros nacionais – ou já formados ou também em estágio de consolidação. Além disso, esses anos são marcados por uma cada vez mais forte presença norte-americana no país, e a música popular, no caso o samba, tornar-se-ia uma das manifestações mais refratárias à americanização” (FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 255). Ilustrando esse contexto nacionalista, no qual o samba se chocava com outros ritmos estrangeiros, é exemplar o trabalho de Adalberto Paranhos em relação ao fado: PARANHOS, Adalberto. *Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930*. *ArtCultura*, Uberlândia, v.14, n. 24, p. 19-32, jan.-jun. 2012.

⁶⁸⁴ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997, p. 141. O autor utiliza a expressão “orquestra típica brasileira”, diferente, portanto, daquela utilizada por Orestes Barbosa.

⁶⁸⁵ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 46.

⁶⁸⁶ Cf.: CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997, p. 43.

procura tornar o samba carioca nascido no morro a canção nacional. Em seu livro, ele traz o trecho de uma composição muito ilustrativa de suas intenções. Trata-se de *O samba é carioca*, de autoria de Oswaldo Silva, imortalizada na voz de Carmen Miranda em 1934: “O samba, para ser bem brasileiro,/ Tem que ser feito no Rio de Janeiro”.⁶⁸⁷

Uma das estrofes, na sequência dos versos dessa canção, é bastante ilustrativa da consolidação do samba carioca como símbolo da nação nos anos 1930, já que identifica o país no exterior:

Aí, que alegria
De quando o samba é brasileiro
Desafia todo mundo
E na cadência é o primeiro

Quando ele é carioca
Corre o mundo e não é sopa
É ouvido e é visado
E desacata até na Europa⁶⁸⁸

Não por acaso é a figura de Carmen Miranda quem consolida o samba carioca como brasileiro. No último capítulo deste trabalho se demonstrará que ela internacionaliza, com efeito, o *status* do samba como canção nacional quando viaja aos Estados Unidos em 1939. Orestes Barbosa, lembremos, considera-a “tão carioca na sua pronuncia meiga e brejeira; tão viva e tão própria”, uma “autentica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou”.⁶⁸⁹

A análise da obra de Orestes Barbosa, que ora se encerra neste trabalho, revela, portanto, o morro como *locus* de nascimento do samba carioca modernizado pela cidade do Rio de Janeiro. O gênero musical surge, assim, como “folclore urbano”, circunscrito, geográfica e simbolicamente, ao morro como lugar de origem, espaço que lhe assegura sua manifestação em “estado puro”, sua “emoção”, nas palavras do autor, à semelhança das tradições folclóricas rurais que se mantinham perene ao longo do tempo.

⁶⁸⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 123. Carmen Miranda cantava esses versos com uma sensível modificação: “O samba pra ser bem brasileiro, meu bem \ tem que ser feito no Rio de Janeiro” (*O samba é carioca*, Oswaldo Silva. Gravação de Carmen Miranda. In: *Os Grandes Sambas da História*, vol. 21, faixa 4. BMG/Polygram/Globo, 1998).

⁶⁸⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 123.

⁶⁸⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 99.

Para Orestes Barbosa, o caminho da nacionalização do samba carioca nasceu no morro passava, indiscriminadamente, pelos ares de modernidade do Rio de Janeiro. Foi assim que, segundo ele, “a cidade temperou a alma do morro”. O colorido desse tempero, talvez a característica mais original de seu livro, já estava presente, contudo, em uma composição de 1932. Os versos de *Verde e Amarelo*, consagrada na voz de Aracy Cortes, diziam:

O samba não é preto
O samba não é branco
O samba é brasileiro
É verde e amarelo⁶⁹⁰

A exemplo do que fez Noel em *Feitio de Oração*, Orestes tenta aqui diluir a maternidade do samba, atribuindo-a ao conjunto dos brasileiros. O nacionalismo patriótico presente nessa canção antecipa, assim, a análise que expõe em *Samba*. Diferentemente da “reserva indígena” ou da “verdade estética” presente na obra de Vagalume, ele propõe uma alternativa conciliatória que consistia em unir à emoção do morro como *locus* de origem, o colorido da cidade moderna como o tempero que faltava para que o samba carioca se tornasse canção nacional.

Conforme vimos nesse capítulo através das obras de Vagalume e Orestes Barbosa, o morro surge ligado a uma suposta origem do samba na cidade do Rio de Janeiro, transformando-o numa espécie de “folclore urbano”. Passemos agora à análise do equivalente português, através da obra de José Maciel Ribeiro Fortes, *O Fado: Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*.⁶⁹¹

Capítulo 5. O problema etnográfico-folclórico do fado

5.1. O problema fadográfico: o ponto de vista de José Maciel Ribeiro Fortes

⁶⁹⁰ *Verde e Amarelo*, samba de Orestes Barbosa e Jota Thomaz. Intérprete: Aracy Cortes, 6/1932 (Columbia, 22127-B). Letra extraída de: BARBOSA, Orestes. *Verde e amarelo*. Intérprete: Sylvio Caldas, In: _____. *Orestes Barbosa, o poeta nas vozes de Francisco Alves e Sylvio Caldas*. Curitiba: Revivendo, [S.I.]. 1 CD. Faixa 19 (2°39”).

⁶⁹¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926].

De acordo com Rui Vieira Nery, o perfil biográfico de José Maciel Ribeiro Fortes é difícil de traçar. Sabe-se que nasceu no Porto em 1892 e ingressou no curso de Direito na Universidade de Coimbra em 1912. Em 1924 vinculou-se à Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, ao Instituto Português de Estudos e Conferências e ao Instituto de Coimbra.⁶⁹² A partir de 1922 publicou trabalhos dedicados a temas históricos como *A Lenda do Rei Ramiro*, em 1924, *A Batalha de Ourique*, em 1927, e *O Fado, Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*, em 1926, obra que será analisada em profundidade ao longo dessa parte deste trabalho.⁶⁹³

Em 1927, afirma Nery, “edita um estudo de Ciência Política em que contrapõe às teses de Lenine sobre a luta de classes as de Lysis e Georges Valois, à época dois protagonistas das primeiras correntes fascistas em França”, passando a dedicar-se, de 1928 a 1934, a temas de Economia e de Direito”. Em 1935 recebeu a honraria de cavaleiro da Ordem de Santiago da Espada.⁶⁹⁴ Seu histórico militar fica evidente na dedicatória que fez a seu irmão Carlos Maciel Ribeiro Fortes na obra *A Batalha de Ourique*: “lá andamos ambos pela Flandres, tu médico da Ambulancia nº 9, eu como comandante de aquele inesquecível pelotão do heroico 15 de infantaria, que tanto motivo de justificado orgulho foi para o nosso sempre lembrado Ferreira do Amaral!”. A homenagem acaba com um agradecimento: “jamais esquecerei a tua assistência espiritual quando caí ferido!”.⁶⁹⁵

Pelo relato, Ribeiro Fortes foi um dos soldados das tropas do exército português enviadas a território francês por ocasião da I Guerra Mundial. De acordo com Rui Ramos,

Portugal ajustou com os Aliados o envio de 55 mil soldados, em remessas mensais de 4 mil, mais 1000 artilheiros. Iriam garantir doze quilômetros de frente (no Norte da França, era essa a média: 60 mil homens por cada doze quilômetros de frente), no sector inglês, na Flandres, perto de Armentières. Os embarques de duas divisões do Exército começaram em Janeiro de 1917.⁶⁹⁶

⁶⁹² NERY, Rui Vieira. “UMA PRIMEIRA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA”, In: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], [S.I.].

⁶⁹³ FORTES, José Maciel Ribeiro. *A Lenda do Rei Ramiro*, *Separata de “O Instituto de Coimbra”*, vol. 69, n. 9, Coimbra, 1924; _____. *A Batalha de Ourique*. Porto: Instituto de Estudos Históricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1927.

⁶⁹⁴ NERY, Rui Vieira. “UMA PRIMEIRA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA”, In: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], [S.I.].

⁶⁹⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *A Batalha de Ourique*. Porto: Instituto de Estudos Históricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1927, [S.I.].

⁶⁹⁶ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 451. Ferreira do Amaral, referido por Ribeiro Fortes, é João Maria Ferreira do

Se, desde 1922, conforme veremos em seguida, Ribeiro Fortes encontra-se às voltas com a discussão sobre o fado e suas origens, parece que esse interesse pode ter alguma relação com o contexto da I Guerra. Segundo Rui Vieira Nery,

a mobilização militar de rapazes oriundos de todos os pontos do País, que se vão encontrar primeiro nos campos de treino e depois já na frente de Flandres, desencadeia agora nesta geração um processo de sociabilização acelerado sem precedentes, que no plano das práticas artísticas estimula ainda mais a partilha do Fado à escala nacional, intensificando a tendência já em curso nesse sentido [...]. O cancionário fadista da Grande Guerra acaba, assim, por construir um poderoso fenômeno de difusão do Fado em todo o País, no quadro mais geral da intensificação do contacto entre Cultura urbana e rural potenciado em todos os domínios pelo recrutamento.⁶⁹⁷

Rui Ramos, por sua vez, constata a presença do fado entre as tropas portuguesas enviadas à França no relato de um militar. Segundo ele, “numa noite do Outono de 1917, Cunha Leal, recentemente chegado ao sector português da Flandres, ouviu o famoso “fado do cavanço”, cantado às escondidas por três soldados”.⁶⁹⁸ Não deve ser por acaso que seja justamente esse, já que, segundo Nery, trata-se o *Fado do Cavanço* de “um dos textos da lírica militar da frente que mais circula entre as várias recolhas do gênero”.⁶⁹⁹

Seja como for, a obra *O Fado, Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*, publicada por Ribeiro Fortes em 1926, apresenta uma longa investigação sobre o gênero musical em questão. Nos diferentes textos que a compõe, ele procura desqualificá-lo em relação a outras canções populares portuguesas, apontando suas origens “negroides” e seu *locus* original nos bairros populares de Lisboa, no contexto em que gozava já do status de música nacional em Portugal.⁷⁰⁰

Embora se trate, conforme definiu Rui Vieira Nery, “de uma simples colagem de textos avulsos, de naturezas muito diferentes umas das outras, por vezes com repetições e mesmo contradições pontuais entre si”, Ribeiro Fortes procura costurar os diferentes textos através de

Amaral (1876-1931), oficial do exército português que, em 1916, foi comandante do Batalhão de Infantaria 15 do Corpo Expedicionário Português (CEP) que seguiu para a frente de Flandres.

⁶⁹⁷ NERY, Rui Vieira. *Fados para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. p. 129-130.

⁶⁹⁸ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 452. Francisco Pinto da Cunha Leal (1888 - 1970), militar, publicista e político português, publicou, entre 1966 e 1968, a obra *As Minhas Memórias: coisas de tempos idos* em 3 volumes.

⁶⁹⁹ NERY, Rui Vieira. *Fados para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. p. 162.

⁷⁰⁰ Numa pesquisa anterior, o autor deste trabalho, analisando as obras *História do Fado*, de Pinto de Carvalho (Tinop), publicada em 1903, e *A triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado), publicada por Alberto Pimentel em 1904, demonstrou como o gênero musical em questão figurava em inúmeras fontes como a canção nacional em Portugal desde a segunda metade do século XIX, apesar dos inúmeros ataques (GASPAROTTO, Lucas André. *Uma torrente d'ais ou a alma nacional? O fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904)* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2018).

seções intituladas “Observações”, dispostas ao longo do livro, além de imprimir uma espécie de conclusão sugestivamente intitulada *O valor do Fado sob o ponto de vista etnográfico-folclórico*. Trata-se a obra, assim, de uma coleção de textos distintos publicados pelo autor em diversos periódicos: duas entrevistas concedidas ao jornal *Diário da Madeira* em 1922, seis artigos estampados no jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*, entre junho de 1923 e janeiro de 1924 e dois artigos publicados na revista *Diónyssos*, da qual era secretário sob a direção de Aarão de Lacerda, os quais serão analisadas as versões originais das edições de julho de 1925 e maio de 1926.⁷⁰¹

O “problema fadográfico” para Ribeiro Fortes é muito mais do que uma questão a ser resolvida. Trata-se, em última análise, de uma visão do fado como incômodo. Segundo afirma, ele pretendia publicar um trabalho futuro, que não veio a realizar, em “dois grossos volumes” sob o título *O Fado e a Psíquica Nacional*. O “plano primitivo” dessa obra chegou a ser divulgado no *Diário da Madeira* de 4 de abril de 1922. Dividido em 10 capítulos, seus títulos são bastante ilustrativos do ponto de vista do autor sobre o gênero musical em questão:

- 1.º *O Fado* não é a Canção Nacional por excelência, como habitualmente se julga. Os Portugueses devem combater esta, infelizmente, tão espalhada opinião, que artística e moralmente os deprime.
- 2.º Os escritores nacionais e o *Fado*; a opinião dos escritores estrangeiros. A diminuta e precária bibliografia sobre o *Fado*.
- 3.º Diferença fundamental entre o *Fado* e a Canção Nacional Portuguesa. O *Fado* em épocas recuadas; o *Fado* na atualidade
 - (a) nas Alfurjas;
 - (b) em Coimbra e nas outras localidades do País;
 - (c) o *Fado* nas revistas teatrais.
- 4.º Origem possível do *Fado*; as varias correntes doutrinarias; época em que apareceu.
- 5.º Seu valor etnográfico.
- 6.º Sua expressão estética.
- 7.º Relação do *Fado* com a etno-psíquica.
- 8.º Relação do *Fado* com a etno-semiotica.
- 9.º O *Fado* e o Canto Coral e os Orfeões.
- 10.º Papel das gerações modernas e do ensino oficial na eliminação do *Fado* e no desenvolvimento das nossas sadias Canções.⁷⁰²

Se, no plano da obra, ele expõe seu ponto de vista negativo sobre o fado, observa-se também, a exemplo dos trabalhos de Rocha Peixoto analisados no segundo capítulo deste trabalho, o destaque da importância etnográfica do gênero musical. Conforme veremos ao longo

⁷⁰¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª Série, Nº 1, Julho de 1925, p. 42-45; _____. O aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª Série, Nº 3, Maio de 1926, p. 179-186. Aarão Soeiro Moreira de Lacerda (1890 - 1947) foi escritor e professor na Faculdade de Letras e na Escola de Belas Artes do Porto (EBAP).

⁷⁰² FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 10.

deste capítulo, autores contemporâneos de Ribeiro Fortes estão discutindo, durante as primeiras décadas do século XX, justamente os temas expostos no plano de sua obra, dentre os quais se destacam aqueles dedicados à origem “negroide” do fado, a seu valor estético-social inferior comparado às canções rurais ditas folclóricas, a seu status como canção nacional e à necessidade do desenvolvimento de orfeões para o canto coral no plano da educação nacional como forma de combatê-lo.

Em 1926, aquela “*plaque*”, conforme Ribeiro Fortes se referiu a *O Fado*, estava composta do que “já anda disperso pelos jornais, ou pelas revistas, e que é fruto de investigações que vimos procedendo”. Tratava-se, assim, de uma “reduzidíssima miniatura do que virá a ser o estudo futuro acerca do problema fadográfico”.⁷⁰³ Era preciso, portanto, para resolver a questão do “fado e a psíquica do povo português”, discutir seu valor “etnográfico” e “folclórico”.⁷⁰⁴ É nesses termos, portanto, que o fado é analisado, através da obra de Ribeiro Fortes, como uma manifestação folclórica urbana.

Discutir seu valor etnográfico-folclórico era o “motivo primacial e justificado da publicação de *O Fado*, que outro valor não tem a recomendá-lo, que não seja o da sinceridade com que se expõem os assuntos nele versados, ou o de uma honestidade supostamente atingida na consulta das fontes doutrinárias”.⁷⁰⁵ Comprometido com uma base científica de análise,⁷⁰⁶ ele estabelece uma doutrina para a análise da *Etiologia* e da *Eurística Fadográfica*,⁷⁰⁷ que será objeto de análise nesse capítulo.

Em *A Batalha de Ourique*, Ribeiro Fortes revela-se leitor de teóricos europeus dedicados a discutir o trabalho do historiador desde a segunda metade do século XIX. Autores portugueses, franceses e alemães são arrolados, por exemplo, para a discussão conceitual sobre *fontes, tradição e crítica*. Nos domínios da teoria da História, além de citar autores como Fustel

⁷⁰³ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 11.

⁷⁰⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 13.

⁷⁰⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 11.

⁷⁰⁶ De acordo com Rui Vieira Nery, suas pretensões de cientificidade inserem-se numa “perspectiva de determinismo racial que vai beber claramente às teorias de supremacia ariana de um Goubineau ou de um Chamberlain, de resto muito querido às correntes de pensamento da Direita radical francesa do tempo, de que está manifestamente próximo” (NERY, Rui Vieira. “UMA PRIMEIRA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA”, In: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], [S.I.].

⁷⁰⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 181.

de Coulanges e Henri Berr, ele refere-se à importância de debruçar-se sobre documentos, sem os quais, afirma, “jamais faremos história”. Suas convicções orientam-se pelo método historiográfico elaborado no famoso manual publicado por Langlois e Seignobos em 1898, segundo o qual,

“L’histoire se fait avec des documents. Les documents sont les traces qu’ont laissées les pensées et les actes des hommes d’autrefois. Parmi les pensées et les actes des hommes, il en est très peu qui laissent des traces visibles, et ces traces lorsqu’il s’en produit, sont rarement durables: il suffit d’un accident pour les effacer [...]. Faute de documents, l’histoire d’immenses périodes du passé de l’humanité est à jamais inconnaissable. Car rien ne supplée aux documents: *pas de documents, pas d’histoire!*”.⁷⁰⁸

Fortemente influenciada pelo historicismo de Leopold Von Ranke, a chamada “Escola Metódica”, a concepção hegemônica de história até pelo menos os anos 1930, considerava que a subjetividade do historiador poderia ser controlada através da aplicação do método.⁷⁰⁹ Ribeiro Fortes compartilha dessa ideia. Citando o químico francês Paul Sabatier, ele define a “missão do historiador”:

“ce qu’on peut raisonnablement exiger d’un historien, ce n’est donc pas qu’il accomplisse cet impossible miracle de se dépouiller de sa propre personnalité; mais c’est qu’il fasse effort pour ne pas plaider une cause: c’est qu’il soit décidé à ne pas mettre sa plume au service des rancunés, des haines, des passions qui troublent et divisent ses contemporains [...] Si, consciente de ce que sa vue peut avoir de limite et de partiel, il aide ses lectures à le critiquer, et a soin de leur indiquer em toute sincérité les tendances qui ont infléchi son jugement”.⁷¹⁰

Estabelecer “as normas que devem reger os trabalhos de investigação histórica” é, portanto, uma preocupação de Ribeiro Fortes. Também n’*O Fado* ele demonstra esse comprometimento ao afirmar que o conteúdo dos trabalhos ali publicados, assegurado pela análise de fontes, tratava-se do que poderia “dizer de seguro e de bem alicerçado em dados científicos acerca do *Fado* nas suas relações com a índole, o espírito, os hábitos, a alma, em suma, da nossa nacionalidade”.⁷¹¹

⁷⁰⁸ Cf.: FORTES, José Maciel Ribeiro. *A Batalha de Ourique*. Porto: Instituto de Estudos Históricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1927, p. 16.

⁷⁰⁹ BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. “A escola metódica”, In: _____. *As escolas históricas*. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d., p. 97-118; GAY, Peter. “Ranke: o crítico respeitoso”. In: _____. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp 63-93; LANGLOIS, Charles & SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. Buenos Aires: Editorial la Pleyade, 1983.

⁷¹⁰ Cf.: FORTES, José Maciel Ribeiro. *A Batalha de Ourique*. Porto: Instituto de Estudos Históricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1927, p. 21.

⁷¹¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *A Batalha de Ourique*. Porto: Instituto de Estudos Históricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1927, p. 14.

Embora o rigor científico que apregoa escape muitas vezes de sua análise, visto que adota uma postura de combate ao gênero musical, a abordagem antropológica que Ribeiro Fortes apresenta n’*O Fado* faz dela, sustentada em grande volume de informações extraídas de documentos e obras, um índice das discussões em torno da canção popular portuguesa nas primeiras décadas do século XX. Passemos, então, a dar conta desse cenário.

5.1.1. Esta imperdoável inconsciência do nosso cancionero: o fado na crítica ao desconhecimento da canção popular portuguesa

Nos ensaios críticos publicados a partir da década de 1940 por Fernando Lopes Graça, um dos mais destacados maestros e compositores portugueses dedicados à musicologia, ele reclama do descompasso da música portuguesa em relação aos avanços de outros domínios das artes nacionais. Na poesia, desde “os primeiros passos [...] na senda do modernismo”, dados por autores das últimas décadas do século XIX, afirma, “só a música continuava no seu rame-rame confortável de nada ter que agitar nem propor de novo”.⁷¹²

No contexto do movimento da *Renascença Portuguesa*, cujo legado abriria caminho para o modernismo em Portugal nas páginas da revista *A Águia*, a partir de 1910, ou na reunião de poetas e pintores em torno de *Orpheu* em 1915, “no campo da música”, afirma Lopes Graça, “não topamos figura alguma que com a sua arte tenha dado corpo aos ideais ou doutrinas dos escritores” ditos modernistas.⁷¹³ Com lamento, acrescenta que a história musical portuguesa

⁷¹² GRAÇA, Fernando Lopes. “Luis de Freitas Branco e o início do modernismo musical português”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 80.

⁷¹³ GRAÇA, Fernando Lopes. “A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 28. Para Rui Ramos, a Renascença Portuguesa foi o “grandioso projecto com que, em 1912, intelectuais de Lisboa, Porto e Coimbra resolveram contribuir para a obra de ressurreição nacional da República”. Idealizada por Jaime Cortesão, então professor do liceu no Porto, e Raúl Brandão, funcionário da Biblioteca Nacional de Lisboa, foi “das mais ambiciosas tentativas de organizar a classe intelectual portuguesa, como porque acabou por vir a ser a incubadora donde saíram a maior parte dos outros movimentos intelectuais desta época. Basta dizer que alguns Integralistas, a gente da Seara Nova, ou Fernando Pessoa começaram por ser Renascentistas [...]. Sediada no Porto, manteve duas revistas, a mensal *A Águia* (com uma tiragem média de 1800 exemplares para os 120 números publicados entre 1912 e 1921) e o quinzenário *Vida Portuguesa* (39 números publicados entre 1912 e 1915) [...]. O destino da Renascença foi selado no fim do Verão de 1911, quando Proença, em Lisboa, e Cortesão, no Porto, trataram de arranjar colaboradores”. Assim, a partir de 1912, Teixeira de Pascoaes, que tomava conta da *Renascença* no Porto, anunciou n’*A Águia*, em 1912, “que vinham para ‘criar um novo Portugal, ou, melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, através da ‘criação, na Alma do Povo, dum ideal religioso, que lhe provoque os sentimentos de heroísmo e sacrifício, sem os quais nenhuma nação poderá viver’”. Procurando uma forma nacional para o sentido

“parece nunca ter atingido uma significação nacional paralela aos grandes momentos” da cultura nacional.⁷¹⁴

Na palestra intitulada *Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa*, proferida na Academia de Amadores de Música para apresentação do Coro do Grupo Dramático Lisbonense em 1949, Lopes Graça denunciou o “lamentável estado de consciência artística e [...] patriótica, tanto de uma parte do [...] povo como das [...] elites intelectuais”.⁷¹⁵ Dois motivos explicavam esse cenário. O primeiro seria um “divórcio existente desde há muito entre as classes cultas e o povo, divórcio que se verifica, ou pelo menos se verificou, até há pouco, tanto na literatura, como nas artes”. Com exceção do “primeiro romantismo”, afirma, “em geral, o intelectual português pouco ou nada conhece do povo”.⁷¹⁶ O segundo motivo, fortemente vinculado ao primeiro, devia-se ao que chama de “complexo de superioridade” dos intelectuais portugueses, que “geralmente se acham possuídos e que os leva a menosprezar [...] tudo o que traz a marca de uma origem popular”.⁷¹⁷

Essas razões explicariam, para o autor, o desconhecimento das canções populares portuguesas. O cancionário recolhido até então, entre os quais cita os trabalhos de Cesar das

filosófico de religião, “o da ligação a uma comunidade na busca coletiva de uma forma de vida superior”, Pascoaes “investigou a tradição popular e poética [...]. Acabou, assim, por escolher a ‘saudade’ para simbolizar a nova religião. A saudade, a nostalgia por alguém, uma época ou um lugar do passado, tinha sido especialmente promovida na poesia de António Nobre” (RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 467-468). Para Fernando Guimarães, embora tenha cumprido o papel de abrir, em Portugal, as portas ao modernismo, *A Águia* não “se assume como uma revista de vanguarda. Ela será o órgão de um movimento que de certo modo prolonga o Romantismo a partir de uma experiência atenuadamente simbolista”. Foi, com efeito, a revista *Orpheu*, afirma, “que sai em 1915 e onde aparecem, ao lado de [Fernando] Pessoa e dos seus heterônimos, outros companheiros, sendo de destacar, pelo modo como souberam incarnar esse sentido de modernidade, Mario de Sá-Carneiro e Almada Negreiros” (GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 66-74). No contexto modernista surgiram, também, outras revistas cujos artigos serão analisados neste trabalho. Tratam-se pontualmente de *Diónyssos: Revista Bimestral de Filosofia, Sciencia e Arte*, editada sob a direção de Aarão de Lacerda em Coimbra e depois no Porto, publicada em quatro séries, totalizando 17 números com seriação irregular entre 1912 e 1928, e *Contemporânea: Arte-Literatura-Teatros-Sport-Modas & Elegâncias*, lançada em Lisboa sob direção literária de João Corrêa D’Oliveira e artística de José Pacheco em 1915, cujo projeto fora interrompido no contexto da Grande Guerra e retomado somente em 1922, com seriação irregular até 1926, e da grandiosa *Atlântida: Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brazil*, dirigida no Rio de Janeiro por João do Rio e em Lisboa por João de Barros, a quem foram associados posteriormente Graça Aranha e Nuno Simões, entre 1915 e 1920, totalizando 48 números em 12 volumes.

⁷¹⁴ GRAÇA, Fernando Lopes. “A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 29

⁷¹⁵ GRAÇA, Fernando Lopes. “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 107.

⁷¹⁶ GRAÇA, Fernando Lopes. “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 111.

⁷¹⁷ GRAÇA, Fernando Lopes. “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 112.

Neves, Pedro Fernandes Tomás, Rodney Gallop e Antonio Joyce, constituía “uma pequena amostra do enorme caudal musical que anda perdido por essas serranias e vales do norte ao sul do país”.⁷¹⁸ Lopes Graça considerava, assim, que estava ainda por recolher e estudar o repertório folclórico nacional, aquilo que “só a gente dos campos e aldeias canta ainda com verdadeira frescura e espontaneidade, com autêntico sentido de beleza musical”,⁷¹⁹

O atraso da música em relação ao desenvolvimento de outras expressões artísticas e o conseqüente desconhecimento da canção popular portuguesa no contexto da *Renascença*, questões denunciadas por Lopes Graça, eram já apontadas por músicos e críticos no início do século XX. Em *Notas sobre Portugal*, obra coletiva publicada em 1908, Antonio Arroyo apresenta uma divisão do país em quatro zonas definidas por características geográficas e pelas canções populares de cada uma das regiões. No artigo “O povo português”, ele afirma:

o nosso cancionero musical, não menos rico do que o poético, como irmãos gêmeos que são um do outro, está, salvo casos excepcionaes, por colligir scientificamente, isto é, segundo um methodo e systema que garantam a autenticidade da melodia, do seu rythmo, da sua escala e até da sua harmonia. Geralmente a colheita é influenciada por mil causas diversas que, dificultando a audição justa, impedem a notação perfeita. [...] Esta é a razão por que as nossas mais bellas canções são geralmente desconhecidas do publico culto e do estrangeiro [...] E pode dizer-se que até agora só logrou ser conhecido o romântico Fado, de proveniência e caracter tão inferior.⁷²⁰

De acordo com Paulo Ferreira de Castro, Arroyo está inserido no “clima intelectual reinante, de orientação predominantemente positivista”, no qual encontram-se “os primórdios da investigação histórica e etnológica no domínio da música”.⁷²¹ Buscava-se, portanto, dar continuidade ao espírito científico da *Geração de 1870*. Nesse sentido, é importante destacar que Rocha Peixoto já havia alertado, no terceiro volume da *Revista de Portugal* publicado em 1890, sobre a falta de um “critério científico e positivo” na seleção das características da

⁷¹⁸ GRAÇA, Fernando Lopes. “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 119. César Augusto Pereira das Neves (1841-1920) editou a obra o *Cancioneiro de Musicas Populares* em 1893, já referida neste trabalho. Pedro Fernandes Tomás (1853-1927), etnógrafo e etnomusicólogo português. Rodney Alexander Gallop (1901 - 1948), etnógrafo e diplomata inglês, publicou trabalhos sobre folclore de diferentes países. Durante sua estada em Portugal entre 1931 e 1933, quando entrou em contato com a música urbana e rural do país, escreveu sobre o fado e a canção de Coimbra. António Avelino Joyce (1888 - 1964), etnógrafo. Foi fundador e diretor do Orfeon Acadêmico de Coimbra.

⁷¹⁹ GRAÇA, Fernando Lopes. “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa”, In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959, p. 123.

⁷²⁰ ARROYO, António. “O povo português”, In: _____ [et ali.]. *Notas sobre Portugal*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, p. 91.

⁷²¹ CASTRO, Paulo Ferreira de. “O Século XX”, In: NERY, Rui Vieira; CASTRO Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 149.

“expressão da raça”: “o que se diz sobre o caracter e o futuro nacionaes póde ser acaso exacto, mas não é por emquanto scientificamente justificado”.⁷²²

Segundo o argumento de Arroyo, a falta de um critério científico para coligir a canção popular, motivo de seu desconhecimento no país, abria espaço para a popularização do fado. Como veremos em seguida, essa será também a interpretação de outros intelectuais nas primeiras décadas do século XX. O ataque ao gênero musical volta a ocupar Arroyo na conferência *O canto coral e a sua função social*, proferida no sarau promovido pelo Orfeão Academico de Coimbra em 1909. Naquela ocasião, afirmou ser o fado “de todas as nossas canções a mais inferior”, mostrando-se incomodado com sua expansão entre as diversas camadas da sociedade:

Quando eu ouço numa sala, cantada por uma senhora de fina educação, com todas as características do estylo próprio, essa *emanação* dos sítios mais baixos da nossa capital, todo me confranjo, me desoriento. O *Fado*, o nome já diz, nasceu nos centros de maior abominação, à maneira de o cantar é o conjunto mais completo e ridículo de erros estylisticos, de faltas de bom gosto. Mas também só assim tem a cor própria, local; modificado, ou estylisado diversamente, perde todo o valor e fica reduzido á sua eterna e pobre harmonia, sempre a mesma sempre docemente sensual e deprimente.⁷²³

Arroyo destaca, nesses termos, as características sociais e poético-melódicas atribuídas ao fado no contexto das primeiras décadas do século XX, inclusive no que se refere a sua descaracterização quando retirado de seus *loci* originais. Inconformado, ao final da conferência, ele compara o fado às outras canções populares portuguesas a fim de desqualifica-lo: “para que pois cantá-lo, quando tantas riquezas de ordem superior abriga o cancionero nacional?”.⁷²⁴

Quando da publicação de sua conferência em livro, naquele mesmo ano, Arroyo acrescentou, ao final da obra, um apêndice intitulado *O Triste Fado*. O texto inicia com uma explicação: “As palavras da minha conferencia referentes ao *langoroso e triste fado* levantaram protestos que me foram comunicados, já de viva voz, já por escripto [...], e é que as gentes do norte do paiz não sentem essa canção como as do sul, as da região onde o *Fado* se gerou”.⁷²⁵

⁷²² PEIXOTO, Rocha. A anthropologia, o caracter e o futuro nacionaes. *Revista de Portugal*, Porto: Lugan & Genelioux, vol. III, n. 18, 1890, p. 698-699.

⁷²³ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 58.

⁷²⁴ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 58.

⁷²⁵ ARROYO, Antonio. “O Triste Fado”, In: _____. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 65.

A partir desse pressuposto, ele justifica a argumentação de seu texto sustentando-se n’*O Cruel e Triste Fado* de Rocha Peixoto, um “homem do norte”, tal como o define. Descrito como uma “figura na primeira linha” daqueles que “consumiram a sua existência em proveito do paiz”, depois de citá-lo longamente, Arroyo coloca-se ao lado dos que acompanham a posição de Peixoto: “assim pensam muitos homens para o norte do Mondengo e eu com elles”.⁷²⁶ Não deixa de ser significativo, no que se refere a essa polarização geográfica do país nos domínios da música, que Alberto Pimentel tenha, em 1905, contraposto *As Alegres Canções do Norte*, na qual aborda ritmos como o vira e a chula, à obra *A Triste Canção do Sul*, dedicada ao fado no ano anterior.⁷²⁷

Seguindo os passos de Rocha Peixoto, portanto, para Arroyo, o fado, exprimindo “o estado de inércia e de inferioridade sentimental” em que o país estava mergulhado há muitos anos, era o atestado do diagnóstico da doença moral que vitimava Portugal naquele momento. Era urgente bani-lo: “enquanto cantarmos o *fado*”, afirma, “de cigarro ao canto da boca, olhos em alvo e paixão a arrebentar o peito”, não passaria de um “povo inferior, incapaz de compreender a vida moderna das nações avançadas”.⁷²⁸ Arroyo alinha-se, assim, ao diagnóstico da decadência da sociedade portuguesa elaborado pelos intelectuais da *Geração de 1870*, conforme exposto no segundo capítulo deste trabalho.

Anos mais tarde, na introdução a *Velhas canções e romances portugueses*, obra de Pedro Fernandez Tomás publicada em 1913, António Arroyo voltaria a se referir à incipiência de estudos sobre o cancionero musical e à ascensão do fado a canção nacional. No texto intitulado *Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita*, ele cita uma circular do Conservatório Real de Lisboa, na qual a instituição reconhecia que “todo o trabalho de escavação e colleccionação realizado neste campo [...] até fins do século XIX, ou durante sua segunda metade, não assentava em bases sérias”.⁷²⁹

⁷²⁶ ARROYO, Antonio. “O Triste Fado”, In: _____. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 68.

⁷²⁷ PIMENTEL, Alberto. *As alegres canções do norte*. Lisboa: Livraria Viuva Tavares Cardoso, 1905; PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904.

⁷²⁸ ARROYO, Antonio. “O Triste Fado”, In: _____. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 79-80.

⁷²⁹ ARROYO, Antonio. “Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita”, In: TOMÁS, Pedro Fernandez. *Velhas canções e romances portugueses*. Coimbra: F. França-Amado, 1913, p. XVIII.

Publicada no primeiro número da *Revista do Conservatório Real de Lisboa* em 1902, a referida circular emitida pelo Conselho Musical da instituição destacava a falta de critérios científicos na elaboração do cancionário popular e lançava uma campanha que pretendia preencher a lacuna nos estudos sobre o folclore musical:

a colheita das canções tem geralmente sido feita por forma que mais ou menos as desnatura [...]. ‘As canções são modernizadas pelos colleccionadores, desnaturando-lhes o caracter’. Dentro, pois, do fim que o Conselho se propõe, acha-se principalmente, como critério, o desejo de realizar a colheita das canções de maneira que as suas versões dêem, mera e exactamente, a melodia tal qual o povo a canta, ou toca.⁷³⁰

O *Conservatório* solicitava, assim, que fossem enviadas contribuições, observado o critério reiteradas vezes reforçado no documento, de que nada deveria ser acrescentado às canções recolhidas “*que não venha diretamente do povo*”.⁷³¹ Contudo, lamentava-se Arroyo na referida introdução, a campanha “não foi suficiente para provocar respostas”. Reflexo do desconhecimento e do desinteresse generalizado pelo folclore musical, “ninguém respondeu, absolutamente ninguém”.⁷³²

Nesse texto, uma vez mais, ele atribui a popularização do fado ao desconhecimento da canção popular no país, citando um artigo publicado por Pedro Blanco, pianista espanhol residente no Porto, no número 2 da *Revue musicale S.I.M* de 15 de fevereiro de 1912. Em *La musique populaire portugaise*, o referido autor vinculava o fado à característica mais recorrentemente associada à cultura portuguesa: “le Fado est l'expression populaire la plus spontanée de l'état d'âme de notre race: il est triste, mélancolique, fatal”. E embora reconhecesse a diversidade musical do país, afirmava: “chaque région, chaque province a sa musique régionale particulière et caractéristique, mais le *fado* est de toutes régions; de tout le Portugal enfin”.⁷³³

Não escapa, ainda, do pianista espanhol, o apontamento da escassez de estudos sobre o cancionário português. Segundo ele, “peu, très peu a été écrit en Portugal sur la musique populaire, de sorte qu'un travail d'investigation historique sur ses chants et ses danses devient très difficile”. Nem mesmo os mais significativos trabalhos realizados nessa área furtam-se de sua crítica: “Theophilo Braga, le président actuel de la République Portugaise, s'est occupé un

⁷³⁰ “Cancioneiro popular português”. *Revista do Conservatório Rel de Lisboa*, n. 1, Lisboa, maio, 1902, p. 15.

⁷³¹ “Cancioneiro popular português”. *Revista do Conservatório Rel de Lisboa*, n. 1, Lisboa, maio, 1902, p. 16.

⁷³² ARROYO, António. “Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita”, In: TOMÁS, Pedro Fernandez. *Velhas canções e romances portugueses*. Coimbra: F. França-Amado, 1913, p. XXI.

⁷³³ BLANCO, Pedro. *Revue Musicale S.I.M.*, III Année, n. 2, 15 Février 1912, p. 42-43.

peu de ce sujet, mais il n'en a traité que la partie littéraire”.⁷³⁴ Para Arroyo, contudo, Blanco ignorava que, “no Porto e em todo o paiz para norte de Coimbra, o *fado* era desconhecido ainda há uns vinte anos”, uma vez que viera a residir em Portugal após a disseminação do gênero musical.⁷³⁵

Seguindo esses passos, anos mais tarde foi a vez de Armando Leça, um dos precursores da etnomusicologia em Portugal, vincular o desconhecimento do cancionero popular à disseminação do fado, classificando-o como uma espécie de “folclore urbano”. No artigo *Defeza de um musico português e da música portuguesa* publicado no número 48 da revista *Atlântida*, em 1920, e reproduzido na sua obra clássica *Da Música Portuguesa*, editada em 1922,⁷³⁶ Leça antecipa a análise de Fernando Lopes Graça acerca do atraso do estudo da música em relação a outros domínios no campo das artes no país: “a pintura, os museus, a etnografia, reanimam-se em Portugal, com suas exposições amiudadas e revistas específicas. A musica, fora do balcão, mal se ampara; finge interessar. E do seu atrofiamento certo, culpa-se o musico, como se ele fora o único réu”.⁷³⁷

Nesse sentido, não parece ter sido por acaso a escolha pela publicação do artigo em *Atlântida*. Segundo Arnaldo Saraiva, “através dela”, uma das principais revistas luso-brasileiras do início do século XX, “se tinha procedido ao levantamento e ao esclarecimento de problemas fundamentais das sociedades portuguesa e brasileira, em si ou entre si: problemas de ordem literária e artística e de natureza histórica, politica, econômica, social”.⁷³⁸

Atribuía Leça o atraso a uma “estacionária pedagogia”, um “encangalhado da educação musical” no país.⁷³⁹ Embora contasse com concertistas renomados como Óscar da Silva, Hernani Torres, Viana da Motta, João dos Passos, o músico português debatia-se sem estudos aprofundados de harmonia, acústica ou fisiologia, sem acervos documentais que subsidiassem pesquisas teóricas ou mesmo sem audições filarmônicas ou sinfônicas, sem editores para os seus trabalhos, sem *orfeões* para a prática do canto coral, sem operetas ou mesmo sem uma

⁷³⁴ BLANCO, Pedro. *Revue Musicale S.I.M.*, III Année, n. 2, 15 Février 1912, p. 41.

⁷³⁵ ARROYO, António. “Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita”, In: TOMÁS, Pedro Fernandez. *Velhas canções e romances portugueses*. Coimbra: F. França-Amado, 1913, p. XXIX.

⁷³⁶ LEÇA, Armando. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922].

⁷³⁷ LEÇA, Armando. *Defeza de um musico português e da música portuguesa*, *Atlântida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 350.

⁷³⁸ SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 129.

⁷³⁹ LEÇA, Armando. *Defeza de um musico português e da música portuguesa*, *Atlântida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 350.

ópera nacional. Na contramão dessas iniciativas, afirma Leça, “são de grande venda e por tal não admira que uma casa editora compre por cem escudos o original de uma *fadistice revisteira* e se faça uma subscrição particular para imprimir uma sonata!”.⁷⁴⁰

Se a deficiência era muito grande no campo da música erudita, menor não era no da música popular. “Onde um estudo analítico, regional, sobre os nossos cantos?”, pergunta-se. “O que citarem é apenas obra de informação”, acrescenta, denunciando a superficialidade dos trabalhos de recolha das canções populares produzidos até então.⁷⁴¹ A exemplo das análises de outros intelectuais já mencionados aqui, o desconhecimento do folclore musical português, decorrente da escassez de estudos, e a popularização por produções comerciais revisteiras abriam espaço para a disseminação do fado:

Nesta ausência do que ainda está por fazer, alguns dos nossos escritores quando querem melancolizar uma scena musical, realejam o *fado*, como se o misticismo dos nossos cantos do Norte, os menores das nossas toadas, as valsinhas vagarosas, sensitivas, as toadas pastoris, não existissem!.⁷⁴²

Leça reage à ideia, então já bastante disseminada, conforme este trabalho demonstra reiteradamente, de que o fado seria a “síntese da [...] musicalidade” portuguesa. A negligência com os estudos da música popular, “essa imperdoável inconsciência do nosso cancionero”, lamenta, “desencanta de quando em quando acirrados defensores do *fado*, como se ele fora a síntese da nossa musicalidade”. Uma ideia, segundo ele, muito equivocada, considerando que “ainda não penetrou em Terras de Barroso, de Miranda, do Caramulo e ainda hoje mal se aclimata no Norte, apesar da sua forçada divulgação pelas revistas, impressos, cantores ambulantes, fonógrafos, pianos e até manuscritos!”.⁷⁴³

Sua pulverização pelo país seria decorrência de suas próprias características melódicas, cuja “rudimentar atracção que em menor os acordes comuns sugerem a fáceis improvisadores”. Uma ilusão, segundo Leça, já que o seu “banal esquema musical de alternativas petrificadas só o fadista, seu único e fiel intérprete o pode realçar, criando-lhe ineditismo”. E, a exemplo de Antonio Arroyo, encerra sua reacção contra a eleição do fado como canção nacional, destacando

⁷⁴⁰ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 354.

⁷⁴¹ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 355.

⁷⁴² LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 356.

⁷⁴³ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 357.

a perda de autenticidade do gênero musical em questão quando retirado do seu ambiente típico dos bairros populares de Lisboa: “adaptar o fado ao piano, aos palcos das revistas, a todo o mercantilismo insaciável em que o encaixotaram é desconhecem o original e estragar-se o que ele tem de seu. E Portugal não se espelha nas tortuosidades de Alfama”.⁷⁴⁴

Leça procura, assim, deslegitimar o fado como canção popular dita tradicional quando retirado de seu *locus* original, cujo bairro de Alfama é um exemplo. Afastado desses espaços, sua descaracterização agravava-se ainda mais quando incorporado pela indústria cultural. Esse e outros argumentos apresentados no referido artigo publicado n’*Atlantida* em 1920 já tinham aparecido de forma mais elaborada em outros trabalhos anteriores de sua autoria.

Num texto publicado em 1917, igualmente reproduzido em *Da Música Portuguesa*, Leça já havia circunscrito, e mesmo “prendido”, por assim dizer, o fado a um ambiente específico e intransferível. Penetrando no tradicional bairro de Alfama em Lisboa, ele descreve a cena de uma taberna “abaixo do nível da rua”:

burgueses; faias com guitarras, calças apertadas, jaquetas e em volta de mesas gordurosas; candeeiro a petróleo dependurado a meio do teto; por detrás do pequeno balcão e sem camisa, o taberneiro. Esta mescla de figuras movimentadas tem um característico único.⁷⁴⁵

Era somente nesse ambiente específico que o fado preservaria suas características originais, sempre cantado

em *menor*, *sincopado*, notas morosas, arrastadas e espaçando os versos de dois em dois, como que a dar tempo para encontrar a rima. O fadista recusa-se a cantar em *maior*, alegremente, dizendo que só sabe cantar “as tristezas di a vida”. Daí o tema literário ser pessimista, macabro ou dissolvente. É assim o verdadeiro *fado*; em nada parecido com o que se ouve cá fora...⁷⁴⁶

Apropriado pela indústria cultural, atuando nas revistas teatrais ou impresso nas publicações para acompanhamento ao piano, afastado, portanto, do seu *locus* tradicional, o fado perderia a originalidade. Assim descaracterizado, estaria deslegitimado, portanto, como canção popular nacional.

⁷⁴⁴ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 357.

⁷⁴⁵ LEÇA, Armando. “Da canção portuguesa”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 22.

⁷⁴⁶ LEÇA, Armando. “Da canção portuguesa”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 23.

Sua crítica mais contundente, contudo, figura em *O fado no cancioneiro português*, publicado em 1918. O brado contra o gênero musical inicia já na epígrafe do texto, na qual utiliza-se da frase que anos mais tarde reproduziria no artigo publicado na edição de *Atlantida* anteriormente analisada: “Portugal não se espelha, nas tortuosidades de Alfama”.⁷⁴⁷ Descrito musicalmente como “pobre, sem elevação”, “um remendo no Cancioneiro português”, “um pingue-pongue choradinho”, cantado pelo fadista que “vale-se da navalha para assassinar”, faltaria-lhe “o lirismo, a frescura e o misticismo do [...] melodismo” dos cantos populares.⁷⁴⁸

A exemplo do artigo anteriormente analisado, ele procura restringir o espaço de atuação do fado, a fim de desqualificá-lo como canção popular. Para sustentar seu argumento, o compara a outras expressões populares portuguesas. Após citar diferentes ritmos de diferentes regiões do país, afirma:

embora sob o mesmo fundo nacionalista, todos estes cantares e bailaricos sempre degeneram na melodia ou no ritmo, quando deslocalizados, sendo, contudo, reconhecíveis. Com o *fado*, porém, pela sua estesia mórbida e improvisação, o tirá-lo dos seus becos é estiotá-lo.⁷⁴⁹

Em seguida deixa explícito a descaracterização do fado quando retirado de seu ambiente tradicional: “O *fado* tem ineditismo [...]. Importá-lo, com variantes de guitarras, abastardamento do esquema musical, e trajá-lo numa pseudo-estilização apenas comercial que lhe rouba toda a fidelidade e característico, isso é ridicularizá-lo”.⁷⁵⁰ Leça refere-se ao predomínio do fado no repertório revisteiro das companhias teatrais que, viajando pelo interior do país, o fariam conhecido, somado ao “fado para piano”, uma “rendosa indústria em Portugal”. Essas adaptações vulgarizadas, defende o autor, teriam feito do fado “um dos periódicos arlequins da moda musical”.⁷⁵¹

Com essa argumentação Leça tenta combater a ideia, então em voga, de que o fado seria a canção nacional portuguesa. Ora, se o gênero perde sua autenticidade quando retirado dos ambientes típicos, os bairros populares de Lisboa, então não poderia se espalhar pelo país de

⁷⁴⁷ LEÇA, Armando. “O fado no cancioneiro português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 43.

⁷⁴⁸ LEÇA, Armando. “O fado no cancioneiro português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 45-47.

⁷⁴⁹ LEÇA, Armando. “O fado no cancioneiro português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 44.

⁷⁵⁰ LEÇA, Armando. “O fado no cancioneiro português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 44

⁷⁵¹ LEÇA, Armando. “O fado no cancioneiro português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 53-54.

forma original. A deslegitimidade do fado como canção tipicamente nacional vincula-se, assim, ao seu entendimento da música popular como aquela que “mantém mais duradouros os seus elementos próprios, porque não está tão subordinada à moda”.⁷⁵²

Nesse texto, ele oferece uma síntese de seu entendimento acerca do fado: “uma raça que tem um Cancioneiro assim tão fecundo, tão seu, não se limita a uma canção urbana, não carece de um cantar que tem por autor e intérprete o fadista!”.⁷⁵³ De acordo com seus parâmetros de análise, portanto, o fado teria um valor folclórico inferior em relação às canções populares rurais. Expressão musical de sujeitos marginalizados, exclusivamente encontrado no ambiente da cidade, mesmo nesse espaço, estaria muito restrito social e geograficamente: “o *fado* está, pois, para Portugal, como Alfama para o continente: um bairro de uma das nossas cidades”.⁷⁵⁴

A exemplo dos nomes já citados até aqui, a adjetivação negativa e a condenação do fado como canção nacional também figuram entre outros intelectuais citados por Ribeiro Fortes, cujas obras foram publicadas nas primeiras décadas do século XX. Em *Estâncias d’Arte e de Saudade*, livro póstumo publicado por Fialho de Almeida em 1921, ele encerra, segundo Joaquim Palminha Silva, um “‘programa cultural’ peremptório [...] em defesa da Gastronomia nacional e regional [...] da Doçaria regional, do Artesanato, do acervo de usos e costumes populares que, desde a noite dos tempos, se foram inscrevendo no espaço geográfico de ‘Além-Tejo’”.⁷⁵⁵

No capítulo *Em Alvito – O Castello*, referindo-se a um tal Braz, ele conta que o sujeito possuía um “mostruario curto de modinhas e fados” que, quando tocava, levava o rei às lágrimas”. Contudo, afirma, aquele

som da viola e da guitarra, atenuado, velho, choramingas, tudo em *z’áis!* Fatalistas e corridas de notas doidas, como n’um começo d’aura epileptoide, seria para assim dizer a obsessão murmurada, a confidencia ao ouvido d’uma angustia colectiva exprimindo o descontentamento apathico da raça expulsa d’aquella missão mundial primeiro empreendida.⁷⁵⁶

⁷⁵² LEÇA, Armando. *Música Popular Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, [1970?], [1947], p. 8.

⁷⁵³ LEÇA, Armando. “O fado no cancionero português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 57.

⁷⁵⁴ LEÇA, Armando. “O fado no cancionero português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 51.

⁷⁵⁵ SILVA, Joaquim Palminha. “Fialho de Almeida”, In: FRANCO, António Cândido (org.). *Fialho de Almeida: cem anos depois*. Évora: Editora Licorne, 2011, p. 129-130.

⁷⁵⁶ D’ALMEIDA, Fialho. *Estâncias d’Arte e de Saudade*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1921, p. 386.

O conteúdo de seu texto exige uma explicação. Chama atenção na descrição pejorativa que faz do fado, sua vinculação a um estado de decadência da nação por ele considerada outrora grande, remetendo ao contexto de empreendimento da empresa marítima. Levando em consideração que escreve livros e artigos em revistas portuguesas desde, pelo menos 1881, parece que se trata de um autor conectado com o diagnóstico da decadência iniciado pelos intelectuais da *Geração de 1870*.

Fialho de Almeida faleceu em 1911. Não se sabe precisamente quando escreveu *Estâncias de Arte e Saudade*, visto que somente foi publicada em 1921. Contudo, conforme informa o historiador Joaquim Palminha Silva, trata-se o a obra do “texto narrativo da sua visita (cerca de 1896?) à *Liberalitas* Julia dos romanos”.⁷⁵⁷ Seja como for, sua obra é objeto de análise neste trabalho, considerando que Ribeiro Fortes cita-a em 1926, no livro *O Fado*.

Apesar das vicissitudes do livro de Fialho de Almeida relatadas acima, sua argumentação acompanha o raciocínio de Antonio Arroyo e de Armando Leça ao afirmar: "Mal interpretada corre a preferência que em Portugal a plebe das cidades grandes, e os indivíduos das camadas sociaes mais regalonas, afixam pelos cantos do fado e as sonoridades polucionaes dos instrumentos de corda, dedilhados".⁷⁵⁸ Ele circunscreve, dessa forma, social e geograficamente, o fado às camadas mais baixas das maiores cidades do país, entre elas, Lisboa. Assim, aqueles que o consideravam a canção nacional estariam equivocados:

os raros que se teem ocupado do problema, costumam explical-o dizendo que a alma portugueza tem um dreño perpetuo de melancholia romantica, que lhe ficou do passado histórico perdido, e do desencontro entre a miserável situação presente e essa espécie de confuso esplendor sonhado pelos povos que alguma vez o destino colocou á testa d'outros.⁷⁵⁹

Mais uma vez se percebe, no trecho, a referência ao estado de decadência da sociedade e ao passado de descobertas proporcionadas pela empresa marítima. Segundo Fialho de Almeida, aqueles que consideravam o fado a canção nacional defendiam, portanto, que o gênero cantava a saudade daquele passado glorioso. Estariam, entretanto, enganados:

o fado não é tal o queixume aiado e lyrico da baceira luzitanica geral, *mas um canto de criminaes*, uma chorosa elegia de taberna, cárcere e alcouce, em Portugal nascida não da sensitiva cândida do povo, mas nas vielas da Madragôa e Mouraria, nos faburgos de Chellas, Alcantara e Beato, nos retiros da Penha e nos chinquilhos da

⁷⁵⁷ SILVA, Joaquim Palminha. “Fialho de Almeida”, In: FRANCO, António Cândido (org.). *Fialho de Almeida: cem anos depois*. Évora: Editora Licorne, 2011, p. 132.

⁷⁵⁸ D'ALMEIDA, Fialho. *Estâncias d'Arte e de Saudade*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1921, p. 385.

⁷⁵⁹ D'ALMEIDA, Fialho. *Estâncias d'Arte e de Saudade*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1921, p. 385-386.

Ajuda, em toda parte onde petinataes e fadistonas crapulam promiscuamente os vícios violentos e os seus fumantes amores de bestas feras.⁷⁶⁰

Sua descrição pejorativa do fado faz referência, portanto, a características historicamente atribuídas ao gênero musical, conforme vem se demonstrando neste trabalho. É importante destacar, no trecho citado, que a narrativa de Fialho de Almeida também acompanha o argumento de Armando Leça sobre o caráter lisboeta do fado, circunscrito aos bairros populares da capital.

A exemplo dele, dando sequência ao rol de autores citados por Ribeiro Fortes, Albino Forjaz de Sampaio reforça a descrição negativa do fado. Conhecido como “um dos mais espertos literatos” de sua época, conta Rui Ramos que, “protegido de Fialho de Almeida, Sampaio adoptou a maneira desabrida do mestre e atacou os ‘bons sentimentos’, o amor e a amizade”. Em 1905 publicou *Palavras Cínicas*, um livro pessimista que foi “um dos grandes sucessos literários do século XX em Portugal”.⁷⁶¹ Já na epígrafe, ele resume bem o tom da obra: “Vi que a vida era má e escrevi estas cartas. Se as leres no meio de um festim as porá de parte com enfado, mas buscarás a sua consolação quando o mundo te fizer chorar”.⁷⁶²

Anos mais tarde, em 1926, no fervor nacionalista que se observava em nível mundial, utilizando-se de sua esportice, decidiu publicar um livro otimista. Aclamado pelo público e muito elogiado por autoridades e intelectuais, *Porque me orgulho de ser português* trazia uma mensagem bastante ilustrativa daquele momento: “Céu, mar terra, mulheres, canções – não há no mundo como o nosso Portugal”.⁷⁶³

Contudo, foi em *Prosa Vil*, publicada em 1911, que ele se referiu ao fado, atacando-o violentamente.⁷⁶⁴ Sua relação com o gênero musical é digna de nota. Segundo Rui Vieira Nery, Albino Forjaz de Sampaio compôs, nos anos 1860 e 1870, ao lado de João de Deus, Afonso Lopes Vieira e Bulhão Pato, a plêiade de “poetas eruditos consagrados de formação coimbrã” responsáveis por imprimir ao fado o acento da “poesia culta”. Curiosamente, “acabará, anos mais tarde, [...] por se distinguir por uma hostilidade militante ao gênero”.⁷⁶⁵

⁷⁶⁰ D’ALMEIDA, Fialho. *Estâncias d’Arte e de Saudade*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1921, p. 387.

⁷⁶¹ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 274.

⁷⁶² SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Palavras cínicas*. Lisboa: Santos & Vieira, 1918, p. 9.

⁷⁶³ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 517.

⁷⁶⁴ SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911.

⁷⁶⁵ NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland, 2009, p. 66.

Sua *Prosa Vil* arrola os mesmos argumentos dos intelectuais de sua geração aqui citados, ou seja, ele trata de apontar as características sociais e melódicas do fado para desqualificá-lo como canção nacional. “O que eu sei”, afirma,

é que é uma canção de vadios, um hino ou um desabafo de criminais. Apoteoisa o crime, o calão, o degredo, a miséria, a prostituição, o hospital. É uma canção de degenerados, de esgotados, e unge-o sempre uma ‘sentimentalidade canalha’, como diz Camilo, que faz safar a honesta gente.

A exemplo de seus contemporâneos, considera, assim, o fado “monótono, arrastado, langoroso não é uma canção é um lamento” que “vai narrando relatos pungentes e amores atraídos, histórias doloridas, destinos trágicos e fatais”.⁷⁶⁶ Por essas características seria “absolutamente incompatível com as virilidades duma raça forte, aladroadada e corsária, batalhadora e fera, que a nossa foi”.⁷⁶⁷ Como se vê, ele procura, assim, desqualificar o fado como canção nacional portuguesa por suas características poético-melódicas, em nada condizente com o passado glorioso da nação.

A acidez de seu texto revela uma personalidade excêntrica. Conhecido por envolver-se em polêmicas, Sampaio é descrito por Rui Ramos como “um oportunista de escândalos”.⁷⁶⁸ No *Prólogo à Prosa Vil*, transformando a obra num espetáculo cênico, ele afirma que “contentou-se em, da plateia, ir anotando os vícios e as ilusões dos actores, o péssimo ou o excelente do espectáculo”. O tom do texto mantém-se até o final com uma provocação ao leitor: “depois, para mau espectáculo prosa vil. Prosa vil, sim, mas tu, pobre gusano da terra, ‘hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão’, julgarás acaso que valem mais os teus vícios ou as tuas qualidades?!...”.⁷⁶⁹

Em 1912, o conteúdo de *Prosa Vil* foi contestado pelo tipógrafo anarquista e fadista Avelino de Sousa em *O Fado e os seus censores: artigos colligidos d’A Voz do Operário*.⁷⁷⁰ Embora a riqueza do documento em questão não caiba no espaço deste trabalho, importa, aqui, a autodefesa que Forjaz de Sampaio estampou na entrevista publicada no jornal *Guitarra de*

⁷⁶⁶ SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911, p. 10-11.

⁷⁶⁷ SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911, p. 11. Sobre a noção de virilidade ver nota 362.

⁷⁶⁸ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 574.

⁷⁶⁹ SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911, p. 7-8.

⁷⁷⁰ SOUSA, Avelino de. *O fado e os seus censores*, artigos colligidos d’A Voz do Operário: crítica aos detractores da canção nacional; com uma carta do illustre poeta e dramaturgo Dr. Julio Dantas. Lisboa: 1912. Essa obra, na qual o autor rebate, entre outras críticas, a *Prosa Vil* de Sampaio, caracteriza-se por proceder a uma defesa apaixonada do fado, teria sido utilizada como instrumento de formação e educação da classe operária.

Portugal de 20 de outubro de 1922. Fora “mal interpretado” afirmou: “não é verdade eu ser inimigo do fado [...]. Acho o fado uma cantiga triste [...]. Não considero o Fado a canção nacional. Considero-a antes a Canção da saudade”. Questionado pelo interlocutor se gostava do fado, ele responde com cinismo: “Se gosto do fado? É claro que gosto [...]. Mas gosto, como gosto de *cognac* por exemplo, que não bebo porque me faz mal”.⁷⁷¹

Assim rechaçado, o fado é, para Forjaz de Sampaio, “a canção da decadência, uma canção de serralho, sensual, amolengada, fatalista e choramingona. Teve por avô o ‘doce landum chorado’ de Tolentino, cheio de lascívia sentimental”.⁷⁷² Nesses termos, ele abre espaço, assim, para outro dos temas abordados por Ribeiro Fortes na discussão do “problema fadográfico”. Trata-se da temática das origens “negroides” do fado.

*

**

Em 1923, numa das edições da revista *A Águia*, o naturalista Gonçalo de Sampaio publicou o artigo *As Origens do Fado*. Conforme se lê na epígrafe, tratava-se o texto, redigido “muito sumaria e apressadamente”, de resposta a um pedido de esclarecimentos encaminhado a ele por Leonardo Coimbra. Segundo relata, o fado estaria entre “os numerosos cantos de S. João” que se encontravam pelo país e seriam “simples modificações de um canto primitivo [...] cuja origem se [prenderia] as antiquíssimas festas pagãs popular portuguesa”.⁷⁷³

Para Sampaio, o fado original e característico teria “nascido nas vielas da capital, talvez após a lei que, em 1761, aboliu a escravatura no continente do país”. A consequência foi, afirma, que “uma parte dos pretos libertos por esse diploma se entregou à vadiagem, aos vícios e ao roubo, pejando sobretudo o bairro de Alfama, onde vivia de mistura com as mulheres de má nota, promovendo desordens e cantando ‘uma canção langorosa a que chamavam o *fado*’”.⁷⁷⁴

Esta teria sido também a gênese do “‘fadista’ e, provavelmente, a do seu canto triste, fatalista e decadente”. Comparando a notação melódica de um fado com a de um canto de São João, Sampaio afirma que o primeiro se tratava de “uma leve modificação, quase meramente

⁷⁷¹ SAMPAIO, Albino Forjaz de. “Idolos dum povo”, *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 20 de outubro de 1922, p. 1.

⁷⁷² SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911, p. 11. Tolentino é o poeta português Nicolau Tolentino de Almeida (Lisboa, 1740-1811).

⁷⁷³ SAMPAIO, Gonçalo. As origens do fado, *A Águia*, N. 9/10, mar-abr, 1923, p. 131.

⁷⁷⁴ SAMPAIO, Gonçalo. As origens do fado, *A Águia*, N. 9/10, mar-abr, 1923, p. 132.

rítmica” do segundo, e que o “fadista adulterou ao prolongar muito naturalmente a primeira nota radical, para dar à canção o expressivo de lamento pela fatalidade de seu destino”.⁷⁷⁵

Ribeiro Fortes recusa essa teoria da origem do fado a partir das canções de São João. Ele aceita que tenha uma origem “negroide”, mas oriunda do *lundum*, como já havia destacado Forjaz de Sampaio. Seria essa herança um dos motivos do não reconhecimento do gênero musical em questão como objeto autenticamente português. Sua referência para explicar a relação do fado com a dança africana é a teoria elaborada pelo professor Humberto de Avelar, colaborador de *Atlântida*.⁷⁷⁶

Na edição de número 25 da referida revista, publicada em 15 de novembro de 1917, Avelar assina o artigo *A música em Portugal*, no qual apresenta uma síntese histórica do cenário musical do país desde o século XIII. Segundo afirma, na primeira metade do século XVIII, “a música portuguesa, em decadência havia século e meio, perde-se definitivamente com o enxerto italiano”, que levava a ópera para dentro dos palácios reais em toda a Europa.⁷⁷⁷

Contudo, afirma, “a perda das tradições nacionais já estava consumada” quando “a invasão da ópera e a industrialização da música, acentuada com a fundação do teatro de S. Carlos em 1795, deram o último golpe na música portuguesa”, resumindo-a ao teatro lírico. Dessa forma, no final do século XVIII, nas peças nacionais encenadas nos teatros do Salitre e da Rua dos Condes, iam “caindo no domínio popular as *árias* de mais agrado, que assim se transformavam nas *modas* e *modinhas*, que se divulgavam por todo o país, havendo até um *Jornal de Modinhas*”.⁷⁷⁸

Se essa forma musical era protagonista nos teatros portugueses, havia, acompanhando-a, outro ritmo “intruso”: entre uma peça e outra podia se ouvir “os *lunduns*, dança africana que lhes servia de intermédio”. Segundo Avelar, à medida em que foi “tendo uma existência autônoma como canção”, tornou-se “a predilecta das meretrizes e das pessoas que constituíam as mais baixas camadas sociais, que lhe deram o nome de *fado*”.⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ SAMPAIO, Gonçalo. As origens do fado, *A Águia*, N. 9/10, mar-abr, 1923, p. 132.

⁷⁷⁶ Humberto Severino de Avelar foi advogado, professor de Português e Latim no Liceu de Macau, reitor do Liceu Central após exoneração de Camilo de Almeida Pessanha, em 4 de Setembro de 1925, e fundador do Instituto de Macau.

⁷⁷⁷ AVELAR. Humberto de. *A música em Portugal*, *Atlântida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 189.

⁷⁷⁸ AVELAR. Humberto de. *A música em Portugal*, *Atlântida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 190-191.

⁷⁷⁹ AVELAR. Humberto de. *A música em Portugal*, *Atlântida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 191.

Os termos de Humberto de Avelar para definir a origem do fado, tal como faz, são idênticos aos que Ernesto Vieira já havia utilizado em 1908, no capítulo *A Música Portugal* incluído no segundo volume da obra coletiva *Notas sobre Portugal*. Referindo-se à programação dos teatros do Salitre e da Rua dos Condes, Vieira afirma:

as *árias* e *lunduns* que essas peças continham, e mais caíam no agrado publico, passavam a ser cantadas nas salas e tornavam-se populares. Assim nasceram os dois typos que hoje se julgam geralmente serem os principaes representantes da musica portuguesa: a “moda” [...], que outra cousa não é senão a *aria* italiana amoldada ao gosto nacional; o “fado”, derivado da dança africana que com o nome de ‘lundum’ divertia as plateias populares, tornando-se favorito nos bordeis onde recebi a nova designação.⁷⁸⁰

Essa será, conforme veremos, a tese endossada por Ribeiro Fortes sobre a origem do fado. Para Avelar, “nada mais errôneo, portanto, do que considerar o *fado* uma canção nacional, devendo mesmo os portugueses repelir essa infelizmente tão espalhada opinião, que artística e até moralmente os deprime”. Seu argumento sustenta-se na tentativa de atribuir uma origem recente ao gênero musical em questão, cuja transformação a partir do *lundum* só teria se completado “nos meados do século XIX, não aparecendo a palavra *fado* no sentido musical, em quaisquer documentos nem dicionários anteriores a essa época. Nem a diuturnidade pode, portanto, alegar-se a favor da nacionalização da deliquescente e imoral melodia”.⁷⁸¹

Com a mesma adjetivação negativa, a tese de Humberto de Avelar sobre a origem recente do fado ampara-se na opinião de Antonio Arroyo, a quem imputa ter “prestado excelentes serviços à cultura musical do país”.⁷⁸² Em 1909, no *Apendice* à sua obra *O canto coral e a sua função social*, Arroyo afirmou:

afigura-se-me que o *fado* procede do estado dos espíritos resultante das luctas que vão desde a guerra civil até à terminação da Patuleia, portanto desde 1830 a 1847. Até ahi, a canção popular e a modinha dos salões tinham um character absolutamente diferente. O estylo do *fado*, a maneira como elle é e deve ser executado, confirma o meu modo de ver. Nada há, em tal matéria, que possa ser-lhe comparado como expressão do mais anarchico e mais inferior melodrama, do mais exagerado mau gosto romântico.⁷⁸³

Não escapa, ainda, da interpretação de Arroyo sobre a origem do fado, aquela degradação da música portuguesa pela invasão da ópera no período romântico: “é para

⁷⁸⁰ VIEIRA, Ernesto. *A Música em Portugal*, In: ARROYO, António [et ali.]. *Notas sobre Portugal*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, p. 277. Ernesto Vieira (1848-1915), musicólogo, flautista e professor, estudou no Conservatório de Lisboa e foi professor de piano na Real Academia de Amadores de Música. Escreveu as obras: *Dicionário Biográfico dos Musicos Portugueses*, *Dicionário Musical*, *Teoria da Música*, *Solfejos de Ritmo*, etc. (MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991).

⁷⁸¹ AVELAR, Humberto de. A música em Portugal, *Atlantida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 191.

⁷⁸² AVELAR, Humberto de. A música em Portugal, *Atlantida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 192.

⁷⁸³ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 70.

sinceramente lamentar que essa maneira, ainda hoje dominante e para mais aliada á vulgar maneira italiana, tão anarchica e inculta como ella, se imponha ao nosso público, inutilizando-o para a compreensão das formas superiores da musica e da execução musical”.⁷⁸⁴

Na medida em que concorda com Ernesto Vieira e Antonio Arroyo, a tese de Humberto de Avelar corrige, assim, a teoria de Teófilo Braga sobre as origens do fado abordada no segundo capítulo deste trabalho. Segundo afirma, a tese teofiliana estava duplamente equivocada: “tão pouco o *fado* provêm dos árabes, como pretende o Sr. Teófilo Braga”, afirma. Citando a obra desse autor, *O povo português, nos seus costumes crenças e tradições*, na qual as danças portuguesas são ligadas aos “sensuais [...] *Fados*” e “*Batuques* recebidos dos árabes e das possessões africanas, e as *Modinhas* recebidas das colônias do Brasil”,⁷⁸⁵ Avelar completa a correção: “a *modinha* tambem não é orginária do Brasil, como o mesmo autor confessa noutra obra, em que diz que, conquanto seja uma criação musical do gênio português, se conservou no Brasil ‘levada para ali pelos negociantes e colonos’”.⁷⁸⁶

Nem árabe, nem italiana, nem brasileira, nem mesmo portuguesa, para Humberto de Avelar, a origem recente do fado estaria na transformação operada sobre o *lundun* africano nos bairros populares da capital durante o período romântico. É justamente essa origem “negroide” que Ribeiro Fortes vai investigar para desqualificar o gênero como canção nacional.

*

**

Vem se demonstrando até aqui como os intelectuais das primeiras décadas do século XX denunciaram a escassez de estudos sobre a música folclórica portuguesa e como o consequente desconhecimento do cancionário popular teria alçado o fado à canção nacional. Esse raciocínio está inserido numa lógica que Rui Vieira Nery chamou de “nacionalismo folclorista”.⁷⁸⁷ Segundo ele, naquele contexto, a “Etnomusicologia portuguesa” contou com

⁷⁸⁴ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 70.

⁷⁸⁵ BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v.1, p. 384-385, APUD AVELAR. Humberto de. A música em Portugal, *Atlantida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 191.

⁷⁸⁶ AVELAR. Humberto de. A música em Portugal, *Atlantida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 191.

⁷⁸⁷ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 71.

investigadores dedicados a definir uma identidade musical ao país. Se, por um lado, nomes como António Arroio ou Armando Leça, entre outros, deram preferência aos “repertórios de extração rural”, não teria sido “pacífica, por exemplo, a questão de saber até que ponto as músicas populares urbanas, como o fado, podiam ou deviam ser incluídas nessa suposta matriz identitária”.⁷⁸⁸

Entre os compositores eruditos, continua Nery, percebe-se o mesmo impasse, embora adotem uma “postura genérica de revalorização das raízes musicais portuguesas”. Viana da Mota e Francisco Lacerda, por exemplo, “assumiram claramente o gosto pelas canções e danças de origem rural”.⁷⁸⁹ Esse último, após sua estada nos Açores entre 1913 e 1921, recolhera canções tradicionais num *Cancioneiro Musical Português* com harmonizações para canto e piano, publicado postumamente em 1935. Influenciado por Claude Debussy, muito embora o “colorido impressionista” e a “inspiração rural” de Lacerda tenham criado um “folclore imaginário”, ou seja, “uma criação original do autor”, ele tratou de dar forma a um trabalho que “procurava refletir o seu conhecimento profundo da linguagem musical da tradição popular – não se limitando [...] à de exclusiva filiação açoriana”.⁷⁹⁰

De outro lado, Alfredo Keil e Rey Colaço “deixaram-se seduzir igualmente pelas melodias plangentes da canção de salão urbana e do próprio fado”. Luis de Freitas Branco, por sua vez, que “desconfiava, por algum escrúpulo cosmopolita, de uma dependência demasiado estrita de materiais musicais tradicionais”, cedeu ao “encanto do Cante alentejano nas suas suítes para orquestra”. Já António Fragoso “rejeitara explicitamente a inspiração popular”.⁷⁹¹

⁷⁸⁸ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 59.

⁷⁸⁹ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 59-60. José Luis Viana da Mota (1868-1948), pianista, compositor, crítico e ensaísta. Estudou com Liszt e Von Bülow, foi professor no Conservatório de Genebra, diretor no Conservatório de Lisboa e regente da Sinfônica local. Francisco de Lacerda (1869-1934), compositor e regente. Estudou no Conservatório de Lisboa e na Schola Cantorum de Paris, onde foi professor, e foi um dos fundadores da Filarmônica de Lisboa (MARIZ, Vasco. *Dicionário biográfico musical*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991).

⁷⁹⁰ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 121. Claude Achille Debussy (França, 1862-1918), compositor e pianista.

⁷⁹¹ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 59-60. Alfredo Keil (1854-1907), compositor. Autor da *Portuguesa*, atual Hino Nacional Português. Alexandre Rey Colaço (1854-1928), compositor. Estudou na Musikhochschule de Berlin, onde também ensinou piano. Foi professor do Conservatório Nacional em Portugal. Publicou uma série de 9 fados para piano. Luis de Freitas Branco (1890-1955), compositor. Estudou em Lisboa, Paris e Berlim. Foi professor no Conservatório de Lisboa em 1916 e presidente da Câmara de Música de Portugal em 1933. Autor de poemas sinfônicos, sinfonias, música de câmara, coral, etc., “exerceu grande influência sobre os compositores portugueses”. Também escreveu os livros *A Música em Portugal*, *Elementos das Ciências Musicais*, *A Questão Ibérica*, *Música e Instrumentos*, *História Popular da Música*, *Vida de Beethoven*, *D. João IV música*, entre outras

Entretanto, afirma Nery, apesar de todas essas inconsistências, “a questão da identidade musical portuguesa e da sua relação com a construção possível da Modernidade e da presença portuguesa no contexto musical europeu é indiscutivelmente central no debate estético-musical em todo o meio século que medeia entre a Geração de 70 e a Ditadura” instaurada em 1926.⁷⁹² Nesse sentido, parece não ser mera coincidência que inúmeros textos sobre a música em Portugal, nas primeiras décadas do século XX, inclusive os utilizados como fontes neste trabalho, estejam publicados em revistas modernistas de maior ou menor expressão, como *A Águia*, *Atlântida*, *Diónyssos* e *Contemporânea*.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, para Rui Ramos, a questão da busca de uma identidade portuguesa no início do século XX liga o modernismo em Portugal com a continuação de uma lógica de “reaportuguesamento” já observada nos romancistas de Almeida Garret ou Teófilo Braga, na “monumental *Etnografia Portuguesa*” de José Leite de Vasconcelos, no simbolismo de António Nobre e no “neogarretismo” de Alberto de Oliveira no final do século XIX.⁷⁹³ Dessa forma, “a intelectualidade de 1910” teria consolidado “definitivamente a tendência, já evidente na geração de 1870, de definir como sua missão a busca da identidade colectiva, a cultura nacional”.⁷⁹⁴

O esforço para restituir o que havia de verdadeiramente português foi observado na pintura, nas letras, na antropologia, e também na música. Segundo Rui Ramos, quando José Malhoa pinta *O Fado* em 1910, por exemplo, ele estaria respondendo aos anseios dessa geração

António Fragoso (1897-1918), compositor e pianista. Estudou no Conservatório de Lisboa (MARIZ, Vasco. *Dicionário biográfico musical*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991).

⁷⁹² NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 60.

⁷⁹³ Alberto de Oliveira dizia que “tudo quanto seja desnacionalização, desamor da terra pelos seus patrícios notáveis, enche-o [Garret] de cólera e lágrimas” (OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras loucas*. Coimbra: F. França Amado, Editor, 1894, p. 66). Ele procurava, assim, aproximar o simbolismo de António Nobre da tradição literária sustentada no romantismo de Almeida Garret, visando afastá-lo do naturalismo ou do realismo importado da França, que se opunha “às ideias nacionais”, a “vocalização tradicionalista”, o “passadismo”. A exemplo de Rui Ramos, outros autores também consideram essa linha de continuidade entre a literatura do final do século XIX e o modernismo. Fernando Guimarães considera que existe uma “sutura” entre o simbolismo e o modernismo em Portugal. Segundo ele, Fernando Pessoa dizia “que a geração de *Orpheu* precede de diversos movimentos, incluindo o simbolista” (GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 8 e 23). Para Massaud Moisés é justamente a subversão das formas literárias observada nos homens de *Orpheu* o que coloca o simbolismo como precursor do modernismo. Referindo-se a António Nobre, afirma: “graças à anarquia de base que lhe punha romanticamente a alma em torvelinho, colaborou para libertar o sentimento poético da opressão das preceptivas e códigos literários, aceitos consciente ou inconscientemente por quase todos. Essa como incapacidade para aderir às normas, esse inconformismo natural, tornou-o verdadeiramente um precursor da poesia moderna” (MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 272).

⁷⁹⁴ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 494.

que buscava restituir o primitivismo na arte portuguesa em geral.⁷⁹⁵ No realismo de suas tintas, “ao pintar o *Fado*, Malhoa como que forneceu a prova da existência real de um universo – o dos ‘fadistas’ – que já era tema literário, até cinematográfico, e objeto de discussões eruditas”.⁷⁹⁶

Na música observava-se o mesmo movimento desde o final do século XIX. Assim, por exemplo, “o pianista e compositor José Viana da Mota [...] inseriu, aparentemente por sugestão de António Arroio, um *scherzo* inspirado em músicas populares na sua sinfonia *A Pátria*, escrita em 1894-1895, e que em 1897 seria apresentada no Porto como a história do Ultimato inglês posta em música”.⁷⁹⁷ Mas não se tratava, continua Ramos,

de um simples despertar para o que ouviam ao povo. A restauração de musica antiga e a prospecção folclórica, associadas a exaltações nacionalistas, foi sugerido à maioria deles, tal como o paisagismo aos pintores, pelo contacto com o que alemães, russos e franceses estavam então a fazer.⁷⁹⁸

É nesse contexto que críticos da música portuguesa como o próprio António Arroyo, o professor Humberto de Avelar e Manuel da Silva Gaio, discutem a importância de que o canto coral fosse incentivado como um projeto nacional de educação musical nos orfeões. Essa convicção sustentava-se na ideia de que seus valores técnicos e sociais poderiam por fim à inconsciência da canção popular portuguesa e imprimir um sentido de coletividade ao país.

Conforme já mencionado, Arroyo proferiu, no sarau promovido pelo Orfeão Academico de Coimbra em 1909, a conferência *O canto coral e a sua função social*. O conteúdo de seu

⁷⁹⁵ Há já uma vasta bibliografia dedicada à análise da tela de Malhoa. Além das obras clássicas publicadas em 1928 (PELAGIO, Humberto. *José Malhoa* (pintor). Lisboa: Soc. Nac. de Tipografia, 1928; PINTO, Manoel de Sousa. *Malhoa, o pintor e a sua obra*. Lisboa: [Imp. Libânio da Silva], 1928), destacam-se: FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol II, Terceira parte (1880-1910) e quarta parte (depois de 1910). Lisboa: Bertrand, 1966; FRANÇA, José-Augusto. *Malhoa o português dos portugueses & Columbano o português sem portugueses*. Lisboa: Bertrand, 1987; HENRIQUES, José. *José Malhoa: pintura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Inapa, 1996; PEREIRA, Sara (Org.). *Ecos do Fado na arte Portuguesa: XIX-XX*. Lisboa: EGEAC/Museu do Fado, 2011; MORAES, António Manuel de. *Cem anos d'O Fado: de Malhoa a Galhardo e a Valério*. Lisboa: ACD Editores, 2011; NADAL, Emilia [et al.]. *Fado 1910*. Lisboa: Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E. M.; Museu do Fado, 2010.

⁷⁹⁶ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 503. Embora não se tenha encontrado referências à presença do fado em filmes antes dos anos 1930, quando Malhoa pinta sua tela em 1910, o gênero já ocupava os palcos dos teatros desde o século XIX. Em 1869, estreava a comédia *Ditosa Fado*, de Manuel Roussado. Da mesma forma, Julio Dantas encenava, em 1901, *A Severa: peça em quatro actos*, inspirada no romance homônimo (DANTAS, Julio. *A Severa: peça em quatro actos* Lisboa: PORTUGAL-BRASIL, 1901; DANTAS, Julio. *A Severa: romance original*. Lisboa: Francisco Pastor, 1901). Posteriormente, em 1908, o texto de Dantas seria adaptado por André Brun na opereta *Severa* (OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974).

⁷⁹⁷ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 505.

⁷⁹⁸ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 505-506.

discurso revela que era conhecedor de música erudita e havia acompanhado a curta existência do antigo *Orpheon coimbrão*, que funcionou de 1880 a 1882.⁷⁹⁹ Seu entendimento acerca do potencial da música sobre a formação da nação, ele tomava de Bach: “pelo esforço advinhador dos músicos, a vida psychica elementar — obscura e confusa até certa época — tende a sair do dominio do inconsciente para se expandir até á clara consciência”. Sustentando-se nesse argumento, defendeu, naquela ocasião, que “a música pode servir para marcar a unidade de um povo nos actos da vida pública; e, se o povo é uma democracia assente no principio da igualdade, a forma mais adotada a exprimir os seus sentimentos será a do *canto coral*”.⁸⁰⁰

Arroyo considerava que a evolução da sociedade pela via artística deveria inspirar-se na arte popular. Contudo, o desconhecimento das canções populares portuguesas manifestava a falta de unidade nacional e a inexistência de um projeto de educação cívica: “em Portugal não pode até hoje haver canto coral, orpheons”, pois, “vivendo em plena *anarchia doce*”, o povo só sabia cantar o fado. Defendia, assim, que um projeto de educação nacional deveria incentivar “o estudo e aproveitamento de todas as formas de *folklore artístico*, entre os quaes naturalmente a canção popular ocupa um lugar proeminente”.⁸⁰¹

Suas orientações aos rapazes do Orfeão presentes na conferência encerram-se reforçando a necessidade de superar a incipiência dos trabalhos de recolha do cancioneiro popular: “permitam-me que lh’o diga, conviria dar á colheita dos factos a forma de inquérito scientifico. Eu tenho pra mim que a canção se deve notar em toda a pureza do seu desenho melódico, sem introdução, ou junção de harmonias”. Se era indispensável a adoção de um critério científico no estudo das canções populares, não menos importante era o estudo da “sua

⁷⁹⁹ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909. Anos depois, em 1923, Arroyo exporia seus conhecimentos sobre música erudita como colaborador da revista *Contemporânea: Arte-Literatura-Teatros-Sport-Modas & Elegâncias*, lançada em 1915 sob direção literária de João Corrêa D’Oliveira e artística de José Pacheco. O programa de lançamento do mensário apresentava como “objectivo organizar uma revista que fosse rigorosamente o ponto de reunião de quantos interesses cultos entre nós existiam” (*Contemporânea*, Programa, [1915], p. 1-3; *Contemporânea*, n. SPECIMEN, [1915], p. 5). A publicação, colocando-se como articuladora entre artistas, público e crítica, representou, segundo Rui Ramos, a “fase ajuizada e de boas maneiras do modernismo”, recebendo, inclusive o elogio de Fernando Pessoa, que teria afirmado se tratar de “a sucessora de *Orpheu*” (RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 586). No artigo *Acerca da Música Moderna*, publicado na edição nº 7, de janeiro de 1923, abordou a “questão Debussy, debatida em paris de 1909 a 1914” (ARROYO, Antonio. *Acerca da música moderna*. *Contemporânea*, n. 7, v. 1, jan, 1923, p. 25).

⁸⁰⁰ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 16-17.

⁸⁰¹ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 48-54.

função social, as ocasiões, ou festas em que ellas são cantadas, a forma por que esse canto se effectua, [...] conforme esses momentos e o seu character”.⁸⁰²

Seu argumento sobre as deficiências do país no âmbito da música seria ainda reforçado em outro texto intitulado *Beethoven e a IX Sinfonia*, publicado pela *Renascença Portuguesa* do Porto em 1917. Segundo Arroyo, o país manifestava, naquele momento,

uma absoluta falta de consciência, correspondente a uma não menos absoluta falta de educação, sendo que a responsabilidade inteira da nossa anarquia mental cabe única e exclusivamente Às classes dirigentes, que dantes eram o clero e a nobreza e hoje são o clero e a politica. Foi por falta de *bons exemplos de cima*, esse sistema educativo único possível para o povo que procede por imitação, que as densas camadas da democracia se acham por educar.⁸⁰³

A conclusão não parece exagerada se considerarmos, com Rui Vieira Nery, que a ação decisiva da Primeira República na “reestruturação do sistema de ensino em Portugal na maioria das restantes áreas, lembrou-se tarde da formação vocacional especializada dos músicos e não conseguiu chegar a tempo de inverter o legado de inoperância que neste domínio herdara do Liberalismo”.⁸⁰⁴ Assim é que “a primeira grande reforma republicana nesse campo”, ainda que não por iniciativa pública, surgiria somente a partir de 1917, com a fundação do Conservatório de Música do Porto. Curiosamente, o primeiro diretor da instituição foi o rabequista Bernardo Valentim Moreira de Sá,⁸⁰⁵ a quem Arroyo já havia dedicado um estudo biográfico em 1896 e, talvez não por coincidência, dedica também o texto acima citado.⁸⁰⁶

Em 1918, o modelo aplicado na idealização da instituição portuense “foi uma das referências principais do trabalho de uma comissão nomeada [...] para proceder à esperada reforma do Conservatório de Lisboa”. Novamente o nome de António Arroio aparece ligado à iniciativa, ao lado de compositores portugueses como José Viana da Mota, Alexandre Rey Colaço, Michel’angelo Lambertini e o então jovem Luis de Freitas Branco.⁸⁰⁷

⁸⁰² ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 55-57.

⁸⁰³ ARROYO, Antonio. “Beethoven e a IX Sinfonia”, In: _____. *Singularidades da minha terra (na arte e na música)*. Renascença Portuguesa, 1917, p. 12.

⁸⁰⁴ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 123-127, p. 34.

⁸⁰⁵ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 123-127, p. 32. Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), violinista e rabequista. Fundou a Sociedade de Quartetos Clássicos (1874), organizou e dirigiu o Conservatório de Música do Porto (1917), foi membro da Academia de Ciências de Portugal.

⁸⁰⁶ ARROYO, Antonio. *Perfis artísticos*: B. Moreira de Sá. Porto: Imprensa Portuguesa, 1896, p.7.

⁸⁰⁷ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 123-127, p. 33. Michel’angelo Lambertini (1862-1920), pianista, maestro, compositor, musicólogo e organólogo, além de editor e comerciante. Criou a Sociedade de Música de Câmara em 1899, esteve

Em meio a essas reestruturações, saem publicados em diferentes periódicos dois textos dedicados a discutir o potencial social e educativo do canto coral nos Orfeões. O professor Humberto de Avelar publica uma *Crónica Musical* na edição de número 5 da revista *Atlântida* em março de 1916.⁸⁰⁸ Segundo conta, quando, em 1912, o Orfeão Acadêmico de Coimbra esteve ameaçado de desaparecer, ele havia se manifestado na imprensa. Naquela ocasião, de acordo com o texto que passa então a reproduzir, afirmara ser Portugal não só um “país de analfabetos”, mas também “um país de deficientemente educados”, e defende que a forma mais eficiente de corrigir essa deficiência seria a “associação orfeónica”.⁸⁰⁹

As vantagens educativas oferecidas aos ouvintes e aos executantes por esse tipo de agremiação seriam não só de natureza pedagógica, mas também social. Se por um lado promovia a criação de um “ouvido musical”, do “sentimento estético” e de um “alto valor higiênico” proporcionado pela “ginástica respiratória, base de todo o desenvolvimento físico”, de outro, mais do que em qualquer associação, “a solidariedade e a disciplina necessária” seriam muito fortes. Ali desenvolvidos, esses valores “irradiariam delas por todo o país [...], à medida que o poderoso vínculo da Arte vai unindo todos os homens”.⁸¹⁰

Avelar, a exemplo de outros intelectuais citados aqui, acredita, portanto, no potencial social da música em geral, e da música popular em particular, na formação de um sentimento de coletividade. Nesse sentido acrescenta:

Sempre que um povo toma plena posse de si, sempre que atinge a maioria histórica, desde que se convence que é alguma coisa mais que vassalo dos seus senhores, a música popular irrompe bela e forte; organizam-se massas corais para a realizar, e progressivamente, por uma auto-educação racional e lógica, esses coros passam à execução da música culta, até que chegam a interpretar conscientemente os grandes monumentos musicais.⁸¹¹

Embora pareça estabelecer uma espécie de hierarquia entre os repertórios popular e erudito, visto afirmar que, após um tempo, os coros passam a executar a música culta, Avelar considera as canções folclóricas imprescindíveis ao canto coral. Daí incluí-lo na lógica dos intelectuais do período partidários da necessidade da colheita e estudo do cancionário popular.

associado à criação da Sociedade de Concertos de Lisboa em 1917 e idealizou a criação do Museu Instrumental no Conservatório Nacional, instituído pelo governo provisório em 1915. Entre 1899 e 1915, dirigiu a terceira série da revista *Arte Musical*. Foi uma figura importante como organizador e estimulador de eventos musicais e literários.

⁸⁰⁸ AVELAR, Humberto de. Crónica musical, *Atlântida*, n. 5, 15 de março de 1916.

⁸⁰⁹ AVELAR, Humberto de. Crónica musical, *Atlântida*, n. 5, 15 de março de 1916, p. 477.

⁸¹⁰ AVELAR, Humberto de. Crónica musical, *Atlântida*, n. 5, 15 de março de 1916, p. 477-478.

⁸¹¹ AVELAR, Humberto de. Crónica musical, *Atlântida*, n. 5, 15 de março de 1916, p. 478.

Nessa mesma linha argumentativa, em 1918, o poeta e ensaísta Manuel da Silva Gaio publica o artigo *Ao Orfeon de Coimbra* no número 636 da revista *Ilustração Portuguesa*, editada por José Joubert Chaves.⁸¹² Nesse texto, que se trata de um elogio àquela associação de prática do canto coral, ele, citando Antonio Arroyo, ataca o fado. Após destacar os altos valores “educativo e estético” do canto coral, Gaio anuncia que tem uma missão do “ponto de vista patriótico”: “que cada orfeonista enriqueça o repertório do Grupo com a comunicação fiel das melodias e cantigas da região natal”. Aproveitando-se da composição plural do Orfeon, que reunia jovens de diversos locais do país, ele reforça, assim, o apelo de outros intelectuais à necessidade de que se conhecesse o cancionário popular português. Justificava seu pedido destacando a incipiência de trabalhos nessa área, mas, sobretudo, denunciando o perigo que estavam correndo “as naturaes cantigas portuguesas”, oferecido

pelo peor inimigo de uma genuína gleba viva da melodia, pelo venenoso cogumelo do *Fado* – produto originário da viela urbana, a admitir, fora dos recantos torpes da cidade, como curioso documento de *folk-lore*, mas o mais nocivo de concorrência e de efeitos vários, até quando cultivado isoladamente.⁸¹³

A crítica ao fado coloca-se assim na mesma linha argumentativa dos textos analisados neste trabalho: uma canção originada nos bairros populares de Lisboa, onde viviam sujeitos entregues a todo tipo de costumes vãos e que vinha sendo considerado, como parte do repertório folclórico do país, a canção nacional em Portugal. No seu apelo final, utiliza-se da mesma frase com que Antonio Arroyo encerra o *Apendice* publicado n’*O Canto coral e a sua função social* em 1909. Diz Manuel da Silva Gaio:

Venho rogar-lhes que, como nunca, as entoem, nesta hora trágica, as verdadeiras cantigas da terra portuguesa – com redentor entusiasmo e religiosa unção; e tão alto, tão alto, que de todo abafem as outras; rogar-lhes, a bem das almas e da nobre arte do

⁸¹² GAIO, Manuel da Silva. *Ao Orfeon de Coimbra*, *Ilustração portuguesa*, 2ª série, n. 636, 29 de abril de 1918, p. 321. Segundo Rita Correia, a revista “foi lançada pela Empresa do jornal O Século em Novembro de 1903 e manteve-se até 1993. Uma longevidade mais aparente do que real, porque a partir de 1931 verifica-se apenas a edição de um ou dois números por ano, com poucas páginas, evidenciando o propósito exclusivo de manter a posse do título [...]. Durante esse período conheceu duas séries, tendo a segunda sido iniciada a 26 de Fevereiro de 1906. Até esta data, a *Ilustração Portuguesa* não assume a existência de um director, apenas indica o «Editor», José Joubert Chaves. Mas considerando a filiação da revista, o mais provável é que a direcção pertencesse a José Joaquim da Silva Graça, director e proprietário d’O Século. Depois de começada a segunda série, a *Ilustração Portuguesa* foi dirigida por Carlos Malheiro Dias (até Fevereiro de 1912), a quem sucedeu J. J. da Silva Graça (até Maio de 1921). Nesse ano, a propriedade da revista passa para a Sociedade Nacional de Tipografia. O nome de Silva Graça manteve-se no cabeçalho da revista, na qualidade de seu director, no entanto, consta que, por essa altura, saiu do país e fixou residência em França. Entretanto, a direcção foi assumida por António Ferro (de Outubro de 1921 até Maio de 1922) e, posteriormente, por António Maria de Freitas (Julho de 1922 até falecer, em Setembro de 1923)” (CORREIA, Rita. *Ilustração portuguesa*: registro bibliográfico. Hemeroteca Digital. Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML), 11 dez. 2009, p. 1. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018).

⁸¹³ GAIO, Manuel da Silva. *Ao Orfeon de Coimbra*, *Ilustração portuguesa*, 2ª série, n. 636, 29 de abril de 1918, p. 321.

Canto, que, acima de tudo, e em concreto, adoptem, afinal, e façam adoptar a mocidade inteira das escolas, para agora e para o futuro, o exortativo conselho dum dos nossos melhores críticos musicaes:
- Rapazes, não cantem o *Fado*!⁸¹⁴

Conforme se demonstrou até aqui, o fado participa de diferentes maneiras como elemento das discussões acerca da música portuguesa, popular ou erudita, nas primeiras décadas do século XX. Viu-se que o chamado “nacionalismo folclorista” do período apelava à necessidade de que se conhecesse e estudasse o cancioneiro do país como um projeto pedagógico capaz de formar uma instrução pública e como os intelectuais atribuíam a ascensão do fado como canção nacional a essa incipiência de trabalhos. Viu-se, ainda, como o combate ao gênero musical em questão esteve ligado a suas origens recentes e africanas. Essa trama de textos sobre as questões em voga no contexto das primeiras décadas do século XX deve ancorar, assim, a análise da obra de Ribeiro Fortes.

5.2. Um produto doentil enxertado no nosso cancioneiro: o combate ao fado por Ribeiro Fortes

Na coletânea de textos reunidos em *O fado*, Ribeiro Fortes está determinado a provar que, devido às condicionantes de sua origem “negroide” e recente no país, não se trata o gênero musical em questão de uma expressão genuína do cancioneiro popular português. Sua análise está organizada no que denomina de uma “doutrina” em duas frentes. Por um lado, a investigação orientava-se pelo estudo da *Etiologia Fadográfica*, abordando a “origem propriamente dita”, os “focos irradiantes da eclosão do *fado*” e as “causas determinantes do aparecimento”. Mas esses problemas, afirma, “não seriam compreensíveis, nem sequer ficariam postos em equação, se não aludíssemos, com certo desenvolvimento, aos outros dois aspectos – *mesológico* e *musical* – que ajudam claramente na inteligência do problema fadográfico”.⁸¹⁵

É assim que à *Etiologia*, ele acrescenta o estudo da *Eurística Fadográfica*. Enquanto a primeira estaria dedicada a investigar as origens e as causas do aparecimento do fado, a segunda

⁸¹⁴ GAIO, Manuel da Silva. Ao Orfeon de Coimbra, *Ilustração portuguesa*, 2ª serie, n. 636, 29 de abril de 1918, p. 321.

⁸¹⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 180.

daria conta dos “elementos básicos primordiais” (“os vários produtos musico-cancionais negroides”, dentre os quais sobressaia-se o *lundun*), dos “secundários” (“as múltiplas dansas, arias, modas, musicas e cantos, que sobretudo no seculo XVIII se produziram no meio dissolvente de Lisboa, e a acção exercida pelo movimento espiritual romântico”), além dos “elementos técnico-musicais”.⁸¹⁶

Ribeiro Fortes considera, assim, que “o fado produziu-se em Portugal, mercê de circunstancias especiais, que condicionaram a sua eclosão e a sua vida no desenrolar dos anos, a partir de 1850 para cá, ou até já antes, mas em todo o caso dentro do período romântico”.⁸¹⁷ Esse seria, portanto o aspecto *mesológico* da *etiologia fadográfica*. Segundo ele, essa atmosfera compõe o cenário de um contexto decadente observado, pelo menos, a partir de 1820. Citando Antonio Arroyo, sustenta que

o fado procede do estado dos espíritos resultante das luctas que vão desde a guerra civil até à terminação da Patuleia, portanto desde 1830 a 1847 [...]. O estylo do *fado*, a maneira como elle é e deve ser executado, confirma o meu modo de ver. Nada há, em tal matéria, que possa ser-lhe comparado como expressão do mais anarchico e mais inferior melodrama, do mais exagerado mau gosto romântico.⁸¹⁸

Lembremos que Arroyo afirmara, em 1909, que o fado exprimia “o estado de inércia e de inferioridade sentimental” em que o país estava mergulhado há muitos anos”.⁸¹⁹ Ribeiro Fortes endossa, portanto, esse argumento. Para reforça-lo, recorre ao eminente historiador Oliveira Martins:

E digo a partir de 1820 porque, a partir de esta data, a decadência das qualidades da raça tanto se acentua, que até permitiram, que o *Fado* apparecesse como índice bem expressivo de todo o abastardamento do nosso Pais, de toda a anarchia espontânea, que Oliveira Martins descreveu, em parte, na sua *História de Portugal*.⁸²⁰

As características atribuídas àquele contexto histórico fazem referência ao capítulo *A anarchia espontânea* da *História de Portugal* de Oliveira Martins. Dedicado ao período entre 1777 e 1826, o autor aborda a invasão francesa e a fuga dos Bragança para o Brasil, a revolução

⁸¹⁶ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 181-186.

⁸¹⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 20.

⁸¹⁸ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 70, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 51, em nota.

⁸¹⁹ ARROYO, Antonio. “O Triste Fado”, In: _____. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 79-80, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 39.

⁸²⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 75.

liberal do Porto em 1820 e a guerra civil contra os miguelistas.⁸²¹ Assim, a adoção do fado pelos portugueses seria “um gravíssimo erro sentimental, documento frisante da sociedade portuguesa”, decadente naquele momento.⁸²²

Surgido naquele contexto, o fado teria incorporado o estado de espírito daquela atmosfera. Para Ribeiro Fortes,

a cada estado de alma de um povo, conforme as camadas sociais, o meio ambiente, o nível moral, a psíquica própria, etc., etc., corresponde uma expressão cantada, com a sua fisionomia especial, característica, própria.
E, por vezes, a esse estado de alma corresponde um estado psicológico, análogo entre povos diversos, permitindo o aparecimento de cantilenas populares em que as dores dos que sofrem são traduzidas por mil formas.⁸²³

Teria ocorrido com o fado, o mesmo que se passara com as canções de Bruant na França. “Poeta dos que dormem pelos bancos das ruas e apetezem a prisão para terem um lar [...], trovador do assassino, do ladrão, da amante que tanto mais adora o homem, quanto mais o homem lhe bate”, suas canções, afirma, fizeram “a apoteose do *souteneur* e da *marmite*, de tudo quanto a perversidade humana, cínica, miserável, monstruosa, tem de justo e de providencial”. Da mesma forma, em Portugal, o fado seria “o que as canções do vício são nos outros países: emanção doentia dos focos de podridão, dos antros ínfimos da escoria e da escumalha da sociedade”.⁸²⁴

Em Lisboa, esses locais seriam os bairros populares de Alfama e da Mouraria, aos quais Ribeiro Fortes atribui a “paternidade de essas terríveis canções [...] que só podem compreender e sentir as almas que vegetam no lodo da crápula”. Assim, o fado não seria mais que a “a poesia da devassidão, essa mariposa que roçou no monturo e adeja para secar as asas no ar e na luz do espaço infinito”. Correspondente portuguesa das canções de Bruant, manifestaria os “mesmos traços de canalhismo e de sordidez”.⁸²⁵

⁸²¹ MARTINS, J. P. Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 2.

⁸²² FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 75.

⁸²³ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 20-21.

⁸²⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 20. Aristide Bruant (Courtenay, 1851 - Paris, 1925), cantor e poeta. Figura mítica em Paris retratada pelo pintor Toulouse-Lautrec, cantava em Cabarés, escreveu panfletos e um dicionário de termos parisienses populares intitulado *L'argot au XXe siècle*, participava de sociedades literárias. Recebeu, ainda, o título de cavaleiro da Ordem do Mérito Agrícola da França.

⁸²⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 22-23.

Sua origem estaria, segundo Ribeiro Fortes, na África. Uma vez penetrado nas “alfurjas dos bairros escuros de Lisboa”, teria sofrido uma transformação “por efeito de uma alteração de ordem técnico-musical” no *lundun*. Esse ritmo, “o desassombro que parece que trouxemos da África”, afirma, “se coadunou com o nosso gênio melancólico e que tem sido, certamente, a canção popular mais aproximada do *Fado* actual”.⁸²⁶ A síntese que cria do fenômeno é bastante agressiva: “A África forneceu a droga, Lisboa deu o recipiente para aquela se decompor, resultando o Fado lisbonense”.⁸²⁷

A teoria endossada por Ribeiro Fortes para essa origem “negroide” do fado sustenta-se na tese de Humberto de Avelar publicada na edição de *Atlantida*, tal como expôs-se aqui anteriormente. Do artigo em questão, ele cita o trecho em que Avelar afirma ocupar a dança africana do *lundun* o intermédio das peças nacionais representadas nos Teatros do Salitre e da Rua dos Condes em Lisboa no final do século XVIII, acabando “por se tornar a predilecta das meretrizes e das pessoas que constituem as mais baixas camadas sociais, que lhe deram o nome de *Fado*”. Em meados da próxima centúria, essa transformação do Lundum teria se completado em Portugal.⁸²⁸

Para a definição de seus parâmetros de análise, Ribeiro Fortes afirma ter se debruçado sobre “várias colecções de Lunduns e *Fados*”, entre as quais o *Cancioneiro de Musicas Populares* de Cesar das Neves e *Fados e Canções de Portugal*, do brasileiro João do Rio:

comparando a sua contextura, desenho melódico, divisão rítmica, estudando as letras, e pelo conhecimento da natureza da dança, somos forçados a concluir que de entre as múltiplas e variadas formas musico-cancionais, que os fadistas tocassem, cantassem ou dansassem, umas teriam ido buscar ao Lundum inspiração na melodia, outras olhariam para a letra.⁸²⁹

⁸²⁶ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 24.

⁸²⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 28.

⁸²⁸ AVELAR, Humberto de. A música em Portugal, *Atlantida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 191, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 27-28.

⁸²⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 52. A obra de Cesar das Neves já foi citada neste trabalho. A de João do Rio, trata-se de uma espécie de crônica urbana sobre suas andanças por Lisboa, bem ao estilo de outra obra sua, *A Alma Encantadora das Ruas*. Em *Fados, Canções e Dansas de Portugal*, publicada em 1909, ele cita autores portugueses dedicados a trabalhos sobre o repertório popular em geral e sobre o fado em particular, como Teófilo Braga, Rocha Peixoto, Alberto Pimentel e *Tinop*. Ao final dessa obra, bem como ao longo de toda sua extensão, ele recolheu inúmeras letras de fado, alguns com partitura (RIO, João do. *Fados, Canções e Dansas de Portugal*. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1909).

Contudo, se não podia considerar todo o teor exclusivista da teoria de Avelar centrada no *lundun*, podia assegurar que todos os que fizeram “*bater o fado*”, não “fugiriam à influencia da dança sensual dos pretos congolezes!...”.⁸³⁰ À parte desta prevalência, havia que considerar, portanto, outras manifestações musicais na conformação do fado. As ascendências de outras “canções negroides” (as “várias sambas de origem africana”),⁸³¹ do “Batuque”, da “*Fofa*” e de “todas as outras dansas e cantos que importamos do Continente”,⁸³² afirma, ou ainda a influência das “modas e modinhas” que, conforme informava Ernesto Vieira, vieram participar “com o seu concurso” na transformação de *árias* italianas.⁸³³

Assim expostos os dados, tem-se uma síntese de sua doutrina:

a origem propriamente dita do *Fado* está [...] na derivação, mais ou menos directa, do Lundum por efeito de uma alteração de ordem técnico musical. De passo que, quanto às causas determinantes do aparecimento e eclosão do *Fado*, devem ser elas procuradas nos elementos básicos (nas dansas, nas árias, nas modas, nas músicas, nos cantos, principalmente em tudo o que o século XVIII produziu neste sentido e em especial na influencia cancional negroide. A expressão musical, resumindo este estado de coisas, era provocada pelas dolências, pelas langorosidades, pelos boleantes requebros da sugestiva nervosidade sensual dos Lunduns e do mais favorável propicio e instigante meio ambiente.

Assim, sob um ponto de vista puramente etiológico, é que toda a eurística fadográfica fica posta a claro.⁸³⁴

Essa tese sobre a origem do fado, sustentada na teoria de Humberto de Avelar, é confrontada por Ribeiro Fortes com aquela defendida por Gonçalo de Sampaio. Conforme demonstrou-se a partir de seu artigo publicado n’*A Águia*, para este autor, as origens do fado estariam no contexto da “lei que, em 1761, aboliu a escravatura no continente do país”, quando “uma parte dos pretos libertos por esse diploma” se alojou no bairro de Alfama, onde passou a cantar ‘uma canção langorosa a que chamavam o *fado*’”.⁸³⁵ Naquele contexto, o fadista teria

⁸³⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 53.

⁸³¹ O autor utiliza a expressão “samba” como sinônimo genérico para dança. Mário de Andrade explica que o termo pode significar, entre outros, “qualquer bailarico popular” (ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; São Paulo: IEB/USP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p. 453).

⁸³² FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 121.

⁸³³ VIEIRA, Ernesto. *A Música em Portugal*, In: ARROYO, António [et ali.]. *Notas sobre Portugal*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, p. 277, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 48.

⁸³⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 54-56.

⁸³⁵ SAMPAIO, Gonçalo. As origens do fado, *A Águia*, N. 9/10, mar-abr, 1923, p. 132.

modificado as cantigas de São João “ao prolongar muito naturalmente a primeira nota radical, para dar à canção o expressivo de lamento pela fatalidade de seu destino”.⁸³⁶

Assim, quanto à origem, afirma Ribeiro Fortes, “afigura-se-me que haveria semelhança palpável entre a tese do Prof. Sampaio” e a de Avelar.⁸³⁷ As teorias compartilhavam duas similaridades. A primeira residiria no fato de ambos os autores

se inclinarem para a tese de que o *Fado* nasceu entre as mais baixas camadas sociais, nas vielas, nos bordeis ou alcouces de Lisboa. A segunda semelhança poderá residir na circunstância de os Professores citados deixarem antever uma influencia negroide sobre o Continente pelo que respeita ao modo como se efectuou a eclosão do *Fado*, quer sob aspecto cancional, quer como modalidade musical; e é assim que aquela influencia se revela, ou por via do *Lundum* (H. de Avelar), ou pela afluência ao Continente dos pretos libertos pelo diploma de 61 (G. Sampaio).⁸³⁸

Embora considere esses dados, Ribeiro Fortes inclina-se pela teoria de Avelar. Para ele, “a África e Lisboa, só cada uma de per si, não explicariam toda a gênese e evolução do *Fado*”. Haveria que se considerar que “a admissível e naturalíssima forma como o *Lundum* se foi enraizando entre nós, perdendo a pouco e pouco o caracter de sua origem nativa até degenerar no *fado*”, tinha relação com o espírito romântico que conformava a atmosfera da capital no século XIX.⁸³⁹

Assim constatada a procedência africana e o aparecimento recente do fado nos bairros populares de Lisboa, elementos que teriam conformado suas características sociais e poético-melódicas, Ribeiro Fortes pretende reagir à opinião, então em voga, de que o gênero musical se configurava como uma expressão popular nacional. Um dos seus argumentos para rechaçar essa ideia seria a impossibilidade do fado “para cultivo das formas corais e orfeônicas”.⁸⁴⁰

Conforme se demonstrou, intelectuais dedicados à crítica musical nas primeiras décadas do século XX, dentre os quais analisou-se anteriormente textos de Antonio Arroyo e Humberto de Avelar, incluíam as associações orfeônicas como instrumento de um projeto de educação nacional, dado seu alto valor social. Segundo Ribeiro Fortes, “a partir de 1905, foi reconhecida a absoluta necessidade de estabelecer o canto coral escolar”, considerando que sua prática

⁸³⁶ SAMPAIO, Gonçalo. As origens do fado, *A Águia*, N. 9/10, mar-abr, 1923, p. 132.

⁸³⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 98.

⁸³⁸ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 101-102.

⁸³⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 103-104.

⁸⁴⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 80.

educativa resultaria em “civismo”, “patriotismo”, “democracia” e “solidariedade”. Via, assim, o orfeão como “um congregador de almas”, onde a “música, ensinando facilmente as massas”, obrigava-as a agir com disciplina.⁸⁴¹

Orientado por Antonio Arroyo, Ribeiro Fortes considerava “inaceitáveis os motivos do *fado* para as formas corais e orfeônicas”. Ele compartilha, assim, da opinião então corrente entre os intelectuais de que a formação de uma música nacional deveria inspirar-se no cancionero folclórico regional. Citando uma entrevista do compositor Oscar da Silva, sustenta que havia de se criar a música portuguesa “com as canções populares da gente dos nossos campos”.⁸⁴² Essa era, conforme se demonstrou, a orientação de Arroyo na sua conferência *O canto coral e a sua função social*, proferida no Orfeão Acadêmico de Coimbra em 1909,⁸⁴³ e também a de Manuel da Silva Gaio no artigo que publicou na *Ilustração Portuguesa* em 1918,⁸⁴⁴ referindo-se àquela associação.

Se o projeto de uma música nacional deveria inspirar-se no folclore rural, porque continha os traços genuínos do povo português, o fado passava ao largo: “o nome o diz”, afirmava Ribeiro Fortes referindo-se aos bordéis e tabernas dos bairros populares de Lisboa, “nasceu nos centros da maior abominação”. Ademais, sua “maneira de o cantar” era “o conjunto mais completo e ridículo de erros estilísticos, de faltas de bom-gosto [...], sua eterna e pobre harmonia sempre a mesma, sempre sensual e deprimente”.⁸⁴⁵

Assim decidido a combater o fado como canção popular portuguesa, demonstrando sua procedência “negroide” e suas condicionantes lisboetas, ele aprofunda as questões em torno da origem e dos aspectos musicais em dois artigos publicados em julho de 1925 e maio de 1926 na revista *Diónyos*, da qual era então secretário.⁸⁴⁶ Dirigido por Aarão de Lacerda em

⁸⁴¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 81-82.

⁸⁴² FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 40.

⁸⁴³ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909.

⁸⁴⁴ GAIO, Manuel da Silva. Ao Orfeon de Coimbra, *Ilustração portuguesa*, 2ªserie, n. 636, 29 de abril de 1918, p. 321.

⁸⁴⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 85-86.

⁸⁴⁶ Os dois artigos publicados em *Diónyos* estão reproduzidos, com notas, em: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926].

Coimbra,⁸⁴⁷ o periódico, descrito por Rui Ramos como “uma das pequenas revistas literárias” da *Renascença Portuguesa*,⁸⁴⁸ dedicava-se à *Filosofia, sciencia e arte*.

Lacerda abre o primeiro número lançado em março de 1912 com o artigo *O símbolo Dionysos*. Numa referência clara ao culto do deus grego, ele resume as intenções da revista:

Os pagãos para se sentirem iniciados nos ritos dionysiacos, tinham de beber o filtro sagrado que lhes dava a embriaguez e intensificava a vida: jamais o iniciado sentiria as lindes entre elle e a natureza. Confundido, diluído nella, sentia a sua alma unida com todos os seres.

Assim, como um rito dionisíaco, sua revista traduziria “pela ideação das suas crenças o sentido oculto e impenetrável do mysterio: a arte surgiu imbuída de enigmas que arrastavam então o homem na aspiração de os desvendar”. Pretendia dessa forma, a partir de um “instincto renovador e revoltado”, desvelar o “simples mundo das aparências” para ter “a consciência libertada”.⁸⁴⁹

Suas convicções sobre o importante papel da arte em geral, e da música em particular, expostas no número inaugural de *Diónyssos*, ficam mais claras, em 1915, no livro *Chronicas de Arte*.⁸⁵⁰ No capítulo *O Orpheon Academico de Coimbra*, datado de 1911, ele afirmou:

a cultura musical é essencialissima em todos os meios universitários, e a maneira mais simples de a inculcar é certamente esta: a criação dos orpheons escolares. Cada orpheonista seria um elemento auxiliar da formação do nosso ignorado e incompleto folk-lore, e assim conseguiríamos o conhecimento integral das canções regionalistas tão variadas e tão cheias de beleza.⁸⁵¹

Como se vê, Aarão de Lacerda era, ele também, um crítico da incipiência de estudos sobre o cancionero popular português e um incentivador da inclusão do folclore no canto coral como forma de educar e instruir as novas gerações do país. Seu posicionamento é reforçado ao

⁸⁴⁷ Aarão Soeiro Moreira de Lacerda (1890-1947), escritor e professor na Faculdade de Letras e Escola de Belas Artes do Porto (EBAP). Dirigiu a revistas *Prisma* (1936-1941) e colaborou no semanário *Azulejos* (1907-1909) e na revista *Terra portuguesa* (1916-1927).

⁸⁴⁸ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 470.

⁸⁴⁹ LACERDA, Aarão de. *O símbolo Dionysos*, *Diónyssos*, série 1, n. 1, 2 mar. 1912, p. 1-2. Dionísio, ou Dioniso, foi conhecido, a partir do século VI a.C. como o deus grego da videira, do vinho, do delírio místico, do teatro, das orgias, do êxtase, do entusiasmo, da libertação. As celebrações a sua divindade deram origem ao ditirambo, ao drama satírico, à tragédia e a comédia. Segundo os textos clássicos era filho de Zeus e Persófonos; já de acordo com a religião órfica, filho de Zeus e Sêmele (BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 173-175).

⁸⁵⁰ É importante destacar que Lacerda publica o livro pela *Renascença Portuguesa* do Porto e dedica-o aos diretores do combativo jornal republicano *O Primeiro de Janeiro*, o mesmo que publicava Rocha Peixoto e Ribeiro Fortes. Segundo afirma, a maioria dos textos de *Chronicas de Arte* haviam saído pela primeira vez naquele periódico (LACERDA, Aarão de. *Chronicas de Arte*. Porto: Typographia da “Renascença Portuguesa”, 1915, v. 1.).

⁸⁵¹ LACERDA, Aarão de. “O Orpheon Acadêmico de Coimbra”, In: _____. *Chronicas de Arte*. Porto: Typographia da “Renascença Portuguesa”, 1915, v. 1, p. 13.

se referir ao programa de uma apresentação do *Orpheon Academico de Coimbra* em Paris. Ao lado do repertório clássico, ele lista outro que considera “exclusivamente composto de produções *regionalistas e originaes*”. Assinados por nomes como Luis de Freitas Branco, Afonso Lopes Vieira e Thomaz Borba, Alfredo Keil, entre outros, ele descreve os trabalhos como “preciosos documentos da nossa arte”.⁸⁵²

A se basear pelas palavras de Aarão de Lacerda, parece bastante razoável que os textos de Ribeiro Fortes apontando a origem recente, “negroide” e lisboeta do fado, características que procuravam desqualificá-lo como canção popular portuguesa, estejam publicados em *Diónysos*. Vamos a eles.

O artigo *A origem do Fado* foi publicado na edição de 25 de julho de 1925.⁸⁵³ No primeiro parágrafo, Ribeiro Fortes diz a que veio:

contrário à teoria de aqueles que entendem ser inteiramente indiferente e até desnecessário o estudo das *Origens do Fado*, para o efeito de o repudiar ou aceitar como forma cancional portuguesa, por excelência, - defendemos antes a tese de que é indispensável fazer aquele estudo para, uma vez demonstrada a sua proveniência negroide, combater com mais eficácia a delinquescente e entorpecedora melodia.⁸⁵⁴

Nos comentários que acrescentou ao artigo quando o reproduziu no livro, Ribeiro Fortes anotou que a expressão “procedência negroide” seria a melhor empregada para se referir ao “elemento básico primordial, mas não o único”.⁸⁵⁵ Segundo ele, o fado português não era considerado “uma derivação genuína, [...] um produto ortodoxo de uma só samba ou produção musico-cancional africana”.⁸⁵⁶

Considerado uma resultante de vários fatores que haviam conformado a atmosfera romântica de Lisboa em meados dos oitocentos,

o *Fado* foi o resultado da acumulação de todos os dengosismos, de todos os lamechismos, de todas as dolências e langorosidades do povo (cultivadas até aos fins do século XVIII pelas variadas dansas e músicas que sempre encontraram bom e gostoso acatamento na lam eternamente lírica do português) que adentro do período

⁸⁵² LACERDA, Aarão de. “O Orpheon Acadêmico de Coimbra”, In: _____. *Chronicas de Arte*. Porto: Typographia da “Renascença Portuguesa”, 1915, v. 1, p. 11-12. Afonso Lopes Vieira (1878-1946), poeta português. Tomás Vaz de Borba (1867-1950), sacerdote católico, músico, compositor e professor.

⁸⁵³ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónysos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 42-46. No livro *O Fado*, o artigo foi publicado com o título: *Os elementos básicos do Fado; o aspecto mesológico do problema fadográfico* (FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 139-157).

⁸⁵⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónysos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 42.

⁸⁵⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 139.

⁸⁵⁶ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónysos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 42.

romântico veio achar a expressão máxima eclodindo numa forma cancional em que o corrosivo da apatia negroide, traduzido pela monotonia do som, predominava em absoluto.⁸⁵⁷

Como se percebe, a atribuição de características “negroides” ao *Fado* pretende desqualificá-lo como canção popular portuguesa. Quando surge como uma variação primordial do lundum africano, compunham o cenário romântico de Lisboa diferentes melodias, danças e “formas verbalisadoras do canto que constituíram os elementos básicos do *Fado*” e da formação de um ambiente favorável ao seu surgimento. Divididos em três tipos, a cada um dos elementos Ribeiro Fortes atribui ritmos citados a partir de documentos e de farta bibliografia de autores portugueses e estrangeiros.⁸⁵⁸

No primeiro elemento, relativo às “dansas e músicas, que poderiam em alguns casos ser acompanhadas de Canto”, predominou “nas massas populares o gosto pelas produções musicocoreográficas em que sobressaísse a nota lasciva, alegre, os meneios complicados e desenvoltos do corpo”. Teria sido assim que as camadas mais baixas assimilaram as “variadíssimas sambas negroides e [as] reboletas e cantigueiras dansas do século XVIII”. Algumas dessas seriam o *Fandango*, dançada aos pares, com ritmo marcado batendo os pés no chão ou estalando castanholas, na qual “todo o corpo se requebra, se denalga, se agita numa convulsão, até o impudor”; a *Sarabanda*, uma “dansa alegre e lasciva”; além do *Tarambote*, do *Oitavado* e da *Canário*.⁸⁵⁹

O segundo elemento, por sua vez, no qual reúne “Dansas, Árias, Modas, Musicas, e Cantos”, teria prestado ao fado uma “melodia languida, dolente, melancólica, sensual, pingando doçuras”. As *Modinhas* ocupam aqui papel de destaque. A partir de um relato escrito entre a metade do século XVIII e início do XIX, assim as definia: “cantigas amorosas de suspiros, requebros, de namoros refinados, de garradices, [...] a tafularia do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana que faz o carácter das suas trovas, respiram [...] ares voluptuosos”. Para Ribeiro Fortes, as modinhas “encerravam, no geral, a expressão de um sentimento amoroso, terno ou melancólico, de desespero ou esperança, em que a nota da insipidez predominava pela monotonia e pela desgraciosa afectação com que eram executadas e cantadas pela lasciva sociedade seculodesóitica!”⁸⁶⁰

⁸⁵⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 42-43.

⁸⁵⁸ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 43

⁸⁵⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 43-44.

⁸⁶⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 43-44.

Por fim, o terceiro elemento básico na constituição do fado é composto pelas “Dansas de directa proveniência negroide, com musica apropriada”, responsáveis por imprimir caracteres como “languidez, monotonia, acentuada dolência, predominante melancolia, dolorida doçura, plangência, etc.”. Tratava-se do *Lundum* e do *Batuque*, “danças lascivas, langorosas e sensuaes”; da *Fofa*, descrita através de um relato como “a tal ponto lasciva” que “o pudor corava ao ser testemunha de ela”; o *Sarambeque*, “dansa desenvolta dos pretos”, com “baile lascivo”; as *Cheganças*, o *Arrepia*, o *Arromba*, o *Rechaço*, o *Zabel-Macau*.⁸⁶¹

Causa alguma surpresa, no que diz respeito aos ritmos que arrola entre os elementos básicos do fado, que Ribeiro Fortes não tenha citado, no artigo em questão, os trabalhos de Teófilo Braga, embora já o tivesse feito em dois textos publicados n’*O Primeiro de Janeiro* em novembro de 1923 e janeiro de 1924.⁸⁶² É interessante notar que a maioria das referências mencionadas acima, algumas delas, inclusive, relacionadas ao fado, já haviam sido aventadas por Teófilo Braga em *O povo portuguez, nos seus costumes, crenças e tradições*, publicada em 1885. Nessa obra, ele afirma: “as dansas portuguesas participam de caracteres provenientes da nossa situação: sensuaes, como os *Fados*, os *Batuques* recebidos dos árabes e das possessões africanas, e as *Modinhas* recebidas do Brazil”.⁸⁶³

Teófilo Braga destacara que “as dansas populares do século XVIII eram muito desenvoltas, taes como a *Fofa*, o *Batuque*, a *Arrepia* e o *Fandango*”. Na descrição que faz da fofa, por exemplo, ele cita a obra *Viagem a Portugal* do Duque du Chatelet (Desoteux), a mesma referência utilizada por Ribeiro Fortes no artigo acima citado: “o povo corria por aqui e por acolá, cantando e dansando a *Fofa*, espécie de dansa nacional que se executa aos pares, com acompanhamento de uma guitarra ou d’outro qualquer instrumento: dansa lasciva a tal ponto, que o pudor córa ao ser testemunha d’ella”.⁸⁶⁴ Mas é, contudo, ao fandango, que Teófilo Braga liga o fado: “popular nos arredores de Lisboa” no fim do século XVIII, “o caracter d’esta dansa conserva-se nos *Fados* actuaes”.⁸⁶⁵

⁸⁶¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 43-44.

⁸⁶² Os artigos estão reproduzidos na íntegra em: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 109-117 e p. 121-128.

⁸⁶³ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v.1, p. 384-385.

⁸⁶⁴ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v.1, p. 399.

⁸⁶⁵ BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, v.1, p. 401.

Se não cita a referida obra, percebe-se que Ribeiro Fortes opta por utilizar-se, além dos trabalhos de intelectuais portugueses, de relatos “primários” de viajantes e de documentação, o que reforça e demonstra seu comprometimento com o rigor científico. Em pelo menos dois exemplos, quando se refere às *modinhas* e às *cheganças*, ele cita manuscritos disponíveis na Biblioteca Nacional de Portugal.⁸⁶⁶

Assim conformado pelos ritmos listados, o fado, para Ribeiro Fortes, “mais não era que o prolongamento de todas as dansas, musicas e canções, que do Continente Africano vieram para Portugal e Brasil”. Quando, em meados do século XIX, o éco do “movimento espiritual romântico” penetrou nos bairros populares de Lisboa, levou-se “ao rubro a necessidade de à guitarra traduzir em notas melancólicas toda a tristeza dos alcouces, toda a tragédia das alforjas, todo o drama dos prostibulos, toda a miseria dos sacerdotes do vicio, do crime e da depravação moral”.⁸⁶⁷

Se em meados dos oitocentos, a pervertida atmosfera romântica da capital conformara o primitivo fado, para Ribeiro Fortes, esse cenário cultural decadente era já antigo. Segundo ele, até 1850, a literatura manifestava “vários vícios, determinadas doenças que muito e muito actuavam sobre a psíquica do português”.⁸⁶⁸ Na nota que acrescentou a esse trecho do artigo quando reproduzido em *O Fado*, ele oferece uma explicação ao que chama de *o aspecto mesológico do problema fadográfico*:

adentro do período romântico, varias produções literarias apareceram que eram o resultado do meio ambiente e por sua vez sobre este exerceram a sua nefasta influência; a insipidez, a sensaboria, todo o vulgar e arrepiante logar-comum (exibindo-se como ouro de lei o que era arrítmico, acolor e desenxabido) campeavam infrenes nas obras-primas de escritores de então!

A sociedade pretensamente culta aplaudia-os, e o povo consagrava-os!... O que produziam os Mendes Leais, os Palmeirins, os Costas Cascais e outros de igual canoro?... Era um nunca acabar de lástimas, de imprecações, de confidências amoralhudas, de suspiros de virgens pálidas olheirentas, de desesperos insofridos.... de asneiras!!...

E neste estendal de miséria creadora, de efeitos perniciosos, seguem as supremas diretrizes da literatura nacional través de todo o lirismo romântico.⁸⁶⁹

⁸⁶⁶ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 44-45.

⁸⁶⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 45.

⁸⁶⁸ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 45-46.

⁸⁶⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 153-154, em nota). Os sobrenomes citados fazem referência aos poetas considerados ultrarromânticos: José da Silva Mendes Leal (1820-1886), escritor, dramaturgo jornalista, diplomata e político português; Luís Augusto Xavier Palmeirim (1825-1893), escritor, dramaturgo e político português; Joaquim da Costa Cascais (1815-1898), militar, poeta e dramaturgo português.

Teria essa literatura exercido “uma sugestão viva e intensa sobre as camadas ínfimas da *Capital*, intensificando e adensando todo o pessimismo emanante das vielas duvidosas, onde a acção e a infiltração negroides tinham preparado e predisposto o eio em que tudo respirava Fatalidade, Desgraça, Dor e Má-Sorte”.⁸⁷⁰ É esse estado de coisas que leva Ribeiro Fortes a sentenciar: “Nesta operação de química cancional, a África fornecia a droga manipulável, Lisboa dava o recipiente para aquela se decompor e o resultado era um produto de fisionomia um tanto nova – o Fado Português ou antes Lisbonense!”.⁸⁷¹

No artigo ora analisado, publicado na revista *Diónyssos* em julho de 1925, Ribeiro Fortes procura analisar, portanto, o *problema fadográfico* através do desenvolvimento de sua doutrina sustentada na *etiologia*, (origens propriamente ditas e causas determinantes) e na *eurística* (elementos básicos mesológicos e musicais). Do que foi exposto, o estudo da “proveniência negroide” do fado e suas condicionantes lisboetas era indispensável para “combater com mais eficácia a delinquescente e entorpecedora melodia”.⁸⁷²

No segundo artigo publicado na edição de *Diónyssos* de maio de 1926, Ribeiro Fortes aprofunda questões já abordadas no anterior e desenvolve outras. Intitulado *O Aspecto musical do problema fadográfico*, o artigo, não por acaso, é dedicado ao musicógrafo Armando Leça, “pela sua gloriosa campanha a favor da musica popular portuguesa”.⁸⁷³ Conforme demonstrouse, é de quem ele acompanha os argumentos sobre o cancionero e o panorama das discussões acerca da música no país.

Segundo afirma Ribeiro Fortes, no artigo anterior ficara “ainda muito imperfeito o estudo” de como se operou a eclosão do fado no ambiente romântico de Lisboa em meados do século XIX. Seu segundo artigo viria, então, preencher uma lacuna, considerando que “na música havia de refletir-se” aquela atmosfera espiritual: “Assim surge o estudo do aspecto musical da questão fadográfica”.⁸⁷⁴

⁸⁷⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 154, em nota).

⁸⁷¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925, p. 46.

⁸⁷² FORTES, José Maciel Ribeiro. A origem do Fado, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, 25 de julho de 1925, p. 42.

⁸⁷³ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 179. No livro *O Fado*, o artigo foi publicado com o título: *A técnica na formação do Fado: o aspecto musical do problema fadográfico* (FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 159-177).

⁸⁷⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 179-180.

Sob o ponto de vista técnico, Ribeiro Fortes explica que “se se lançar mão de uma melodia, enquadrada com caracter italiano, [...] passando-a para um tom menor, dando-lhe o compasso de 2/4 e ainda, às vezes, com uma pequena alteração de ritmo, [...] se pode obter um *Fado!*...”.⁸⁷⁵ Essa seria a única forma genuína admitida pelo fadista. Ele recorre, assim, a Armando Leça, que já havia feito essa afirmação anos antes, em 1917: “O fadista recusa-se a cantar em *maior*, alegremente, dizendo que só sabe cantar “as tristezas di a vida”. Daí o “tema literário ser pessimista, macabro ou dissolvente. É assim o verdadeiro *fado*”.⁸⁷⁶

Contudo, ainda assim, era possível encontrar fados com “aspecto ternário”, um esquema característico do ultra-romantismo em Portugal. Nesse sentido, dizia,

a alucinação erótica do século XVIII continua no século XIX; por isso, o meio social, o ambiente psíquico, sempre cada vez mais mórbido e doentio, essencialmente melancólico e fatalista, havia forçosamente de levar os compositores a gêneros de produções musicais similares à do triste, cruel, gemebundo e margurado *Fado*.

A semelhança dessas produções era tamanha que algumas até teriam adotado equivocadamente a designação de fado. Foi o que aconteceu com a balada *O Noivado do Sepulcro*, poema de Soares de Passos muito expressivo do Ultra-Romantismo em Portugal. Citando Teófilo Braga, Ribeiro Fortes afirma que a balada “foi cantada numa melopeia, que o vulgarizou entre o povo, sem ter contudo condições de popularidade”.⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 180.

⁸⁷⁶ LEÇA, Armando. “Da canção portuguesa”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 23, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Aspecto musical do problema fadográfico*, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 183.

⁸⁷⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 181. António Augusto Soares de Passos (1826-1860). Poeta, expoente máximo do ultrarromantismo em Portugal. Segundo Massaud Moisés, “Soares de Passos constitui a encarnação perfeita do ‘mal-do-século’ que, por usa vez, encarnou lídima expressão no ultrarromantismo descabelado e piegas [...]. De um lado, sua poesia entrega-se a um negro pessimismo, a um desalento derrotista, próprio de quem sente a morte próxima e cultiva-lhe carinhosamente a presença, um tanto por morbidez, um tanto por ‘literatura’. Nasce daí a poesia da decomposição, a poesia do cemitério, de que é exemplo o poema que tornou Soares de Passos famoso no começo e ridicularizado depois: ‘O Noivado do Sepulcro’” (MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 176-177). Para o autor, esse poema “exemplifica à perfeição a psicologia que informava o Ultrarromantismo. Como a própria expressão sugere, e o poema demonstra, a corrente romântica transbordava do seu leito, e viera alargar as regiões circunvizinhas [...]. Ambiente fantástico, ‘negro’, guardando um gosto doentio de funerações, tom melodramático, transbordante idealismo amoroso, que rompe o círculo das conveniências ou do verossímel, teatralidade extrema, que não recusa os gestos mais descabelados para traduzir uma visão do mundo pessimista, entrevista a partir da morte e não a partir da vida, sentimentalidade paroxística, expressa por jactos de uma esfera transcendental ou além-túmulo, emprego de versos simples, desataviados, visando à fácil comunicação com o leitor preparado para a contemplação de morbidezas e que nelas encontra sumo prazer estético e moral [...]. Tanto o poema como a corrente estética gozaram de grande favor na metade do século XIX”. A exemplo de Ribeiro Fortes, Massaud Moisés também recorre à Teófilo Braga, citando-o: “O Noivado do Sepulcro’ é cantado em uma melopeia, que o vulgarizou entre o povo, sem ter contudo condições de popularidade; no Porto ouvimo-lo bastantes vezes cantado pelas ruas, em noites de luar, mas deturpadas as palavras cultas pelos

Era o ambiente do romantismo, portanto, que proporcionava as transformações nas formas poético-musicais. “Ao lado da Balada”, afirma, “continuam a aparecerem composições musicais de sentido e sabor afadado, nascidas da sugestão operada pelas composições literárias, sentimentais, mórbidas, doentias”. Nesse contexto, “qualquer artista não destituído de habilidade facilmente podia partir de uma das mil e uma poesias que andavam então de boca em boca e compor [...] uma produção musical, que traduzisse em som as dores que se encerravam nos versos lastimosos dos doloridos vates da época”. Assim, “a partir “de um sarambeque, de um lundum chorado, de uma modinha”, podia-se

transformar qualquer de estes produtos músico-cancionais, por meio da técnica, em outras varias e diferentes composições de ritmos, de andamentos, de compassos diferenciados, através dos quais se percebesse e ressaltasse a dolência dissolvente e o fatalismo amoroso e sentimental bastante generalizado entre os portugueses.⁸⁷⁸

O contexto romântico no qual surge o fado, explica, para Ribeiro Fortes, a combinação entre “meio favorável, sugestivo e possibilidades de técnica”. Às “notas melancólicas” da guitarra, que já havia destacado no primeiro artigo publicado em *Diónyssos*, ele acrescenta agora elementos técnico-musicais:

esse movimento encontrou primitivamente para o traduzir no seio das alfurjas uma melodia adequada, enquadrada com carácter italiano, de uma concepção correntia, em tom menor, com um compasso de 2/4, com variadas alterações rítmicas, e natural movimentação, que o canto e a música provocaram, - com uma dança característica, em suma!⁸⁷⁹

Contudo, se fora com essas características originais que surgiram “os *Fados* típicos, natos na Mouraria ou em Alfama, ou ainda nos antros de idêntico nível social, onde Fadistas à compita com marujos se compraziam em batê-lo ou cantá-lo”, não era, dizia, “o que por aí aparecem impressos, talvez já há alguns sessenta anos a esta parte, embora com carácter popular e caracterizadamente português”.⁸⁸⁰ Ribeiro Fortes refere-se não só ao cenário do fado no contexto da segunda metade do século XIX, mas também do início do XX.

mais deploráveis plebeísmos. A extrema vulgarização desta balada, chegou a produzir a ilusão mental de um poeta provinciano, que protestava tê-la escrito e recitado à família nas férias escolares de 1853, acusando Soares de Passos, depois de morto, como indigno plagiário” (MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 287).

⁸⁷⁸ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 181.

⁸⁷⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 181.

⁸⁸⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 182-183.

Recorrendo a Pinto de Carvalho, ele demonstra que o fado passara por duas fases distintas:

a primeira, a fase popular e espontânea, em que *fado* é executado nas baiucas onde os fadistas derramam o vinagre das suas vozes, nas vielas onde flutua o perfume letárgico da tragédia, e nas casas de hospitalidade fácil onde os viajeros e os fervorosos das Venus fraldiqueiras acham, aqueles, um abrigo, e estas, um altar; a segunda, a fase aristocrática e literária, em que o *Fado* é executado nas salas e nas praias da moda. Podemos fixar o fim da primeira e o início da segunda entre 1868 e 1869. E nesta última fase, enquanto a guitarra sobre das espeluncas aos salões, vimos o piano descer dos salões aos botequins safardanas.⁸⁸¹

Durante essa segunda fase, explica Ribeiro Fortes, o gênero musical teria sido apropriado pela indústria cultural e por um público alheio a suas condicionantes originais. Dessa forma, todos os fados “feitos para revistas teatrais”, impressos por “casas editoras”, os de “autoria de meninos históricos ou meninas dengosas, em horas de intensa nostalgia, ou de saudades apertadas pelas suas cloróticas sécias, ou pelo seus casquilhos impantes de adalaidismo”, os “dos almanaques e de repertórios, dos jornais, dos romances ou novelas”, os de “autoria de estudantes de clássica grenha ao vento, - tudo, em suma, que não saia espontaneamente do autentico *Fadista* – todos esses outros *Fados* são no fundo Serenatas de sabor afadejado”.⁸⁸²

Era o que já havia dito Armando Leça, anos antes, sobre a descaracterização do fado quando retirado de seu *locus* social original. Ribeiro Fortes cita-o, retomando a recusa do fadista em cantar em maior: “De aí o tema literário ser pessimista, macabro ou dissolvente. É assim, o verdadeiro *Fado*; em nada parecido com o que se ouve cá fora”.⁸⁸³ Conforme já se demonstrou, Leça atribuía a descaracterização do fado a sua apropriação pela indústria cultural, que vendia muito facilmente qualquer “*fadistice revisteira*”⁸⁸⁴ e adaptava o “fado ao piano, aos palcos das revistas, a todo o mercantilismo insaciável”. Contudo, dizia, “encaixota-lo” assim significava desconhecer “o original e estragar-se o que ele tem de seu”.⁸⁸⁵

⁸⁸¹ CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903, p. 79, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 183.

⁸⁸² FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 183.

⁸⁸³ LEÇA, Armando. “Da canção portuguesa”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 23, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 183.

⁸⁸⁴ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 354.

⁸⁸⁵ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 357.

Assim, era preciso considerar as diferenças entre um fado supostamente verdadeiro, elaborado pelo fadista no seu *locus* original, e as suas diversas variantes espalhadas a toda sorte de lugar. Para “resolver o problema fadográfico, sob o aspecto musical”, defendia Ribeiro Fortes, era preciso diferenciar sua “primitiva feição alfamista” das “serenatas de sabor afadejado” produzidas pela indústria cultural.⁸⁸⁶

Na *Observação* que se segue à reprodução dos dois artigos no livro *O Fado*, Ribeiro Fortes afirma que seus conteúdos vinham complementar sua tese, em parte já exposta nos outros textos que compõe a *plaquette*, sobretudo aqueles escritos para o jornal *O Primeiro de Janeiro*. Ele apresenta, então, como que um esquema da sua doutrina formada pela *Etiologia* e pela *Eurística Fadográfica*, destacando algumas características. Assim, dentre

os vários produtos musico-cancionais negroides [...], sobressai e sobreleva a todos o Lundum; que os elementos básicos secundários do *Fado* são as múltiplas dansas, árias, modas, musicas e cantos, que sobretudo no século XVIII se produziram no meio dissolvente de Lisboa, e a acção exercida pelo movimento espiritual romântico.

Somada a essas questões, viria se juntar, por fim, “na derivação, mais ou menos directa, do Lundum”, a “alteração de ordem técnico-musical” operada nos bairros populares de Lisboa em meados do século XIX. Entretanto, Ribeiro Fortes não explica como se deu, pontualmente, essa alteração, limitando-se a afirmar, com Avelar, que o lundum “acabou por se tornar a predilecta das meretrizes e das pessoas que constituem as mais baixas camadas sociais, que lhe deram o nome de *Fado*”.⁸⁸⁷ E mesmo quando fala de alterações técnicas nos ritmos que se encontram na origem do fado, limita-se a explicar, conforme já mencionou-se aqui, como a passagem de uma “melodia, enquadrada com caracter italiano, [...] para um tom menor, dando-lhe o compasso de 2/4 e ainda, às vezes, com uma pequena alteração de ritmo, [...] se pode obter um *Fado!*...”⁸⁸⁸

Seja como for, os artigos publicados em *Diónyos* sobre o *problema fadográfico* reafirmam sua convicção em destacar o caráter pouco ou nada português do fado. Tratava-se, pois, segundo ele, de “um produto doentio enxertado no nosso cancionero nacional”.⁸⁸⁹ Que

⁸⁸⁶ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 184.

⁸⁸⁷ AVELAR, Humberto de. A música em Portugal, *Atlantida*, n. 25, 15 de novembro de 1917, p. 191, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 27-28.

⁸⁸⁸ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 180.

⁸⁸⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 181-182.

era preciso combatê-lo, Ribeiro Fortes afirma diversas vezes ao longo de seus textos. Contudo, considerava que, para tanto, era preciso estudá-lo e criticá-lo “com elevação e imparcial visão numa análise justa e equilibrada de um raciocínio frio”.⁸⁹⁰

É assim que reconhece o valor etnográfico-folclórico do fado, assegurado por sua doutrina sustentada na *etiologia* e na *eurística fadográfica*. Citando um texto de Manuel de Oliveira Ramos, Ribeiro Fortes afirma: “O *fado*, não é a canção nacional por excelência, como se tem dito, nem talvez a mais representativa, mas é, pelo menos, um documento etnográfico, do maior interesse e envolve problemas que importa estabelecer com nitidez”.⁸⁹¹

Seu ponto de vista ancora-se em duas premissas. Primeiro porque haveria, ainda que para reforçar o aspecto negativo da psíquica nacional a ser corrigido, “uma certa correspondência entre a dolência dissolvente do Fado e um certo fatalismo amoroso e sentimental bastante generalizado” no povo português.⁸⁹² Era preciso, portanto, estudá-lo para combatê-lo.

A segunda premissa ele toma de Aarão de Lacerda, o editor de *Diónyssos*:

porque “a-pesar-de todas as criticas, a sua existencia tem de confirmar-se, sob pena de se eliminar um canto que ultimamente, com razão ou sem ela, ganhou fóros de uma quasi soberania”; porque “se a historia da musica não aceita agora a existencia do *Fado*, há-de confirmá-la para o futuro, sem o comentário apaixonado ou *snob*, que é indigno da critica e da história”.⁸⁹³

Para sustentar a primeira delas, Ribeiro Fortes recorre ao relato de autores contemporâneos seus. O primeiro é Michel Angelo Lambertini, que na *Encyclopedie de la Musique* publicada em 1914 afirmara: “La chanson du *fado* définit assez justement le tempérament musical du peuple portugais; elle est doucereuse et chagrine, fataliste et sensuelle, monotone et même malade”.⁸⁹⁴ De tão semelhante a descrição, parece até que Ribeiro Fortes

⁸⁹⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 135-137.

⁸⁹¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 55. Manuel Maria de Oliveira Ramos (1862-1931), crítico musical e de arte, foi professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colaborador em jornais de Lisboa e do Porto e de *A arte musical: revista publicada quinzenalmente*, dirigida por Miguel Ângelo L’Ambertini (1852-1920) e por Ernesto Vieira (1848-1915).

⁸⁹² FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 75.

⁸⁹³ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 136.

⁸⁹⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 70.

partira dela para definir aquela correspondência entre as características do fado e as do povo português.

Entretanto, ele afirma ser a opinião de Lambertini “demasiadamente exclusivista e generalizada”. Em contrapartida, inclina-se pela definição que Antonio Arroyo inserira como nota a sua palestra sobre o canto coral em 1909, quando disse: “o *fado*, para mim, exprime o estado de inércia e de inferioridade sentimental em que o país está mergulhado há muitos anos e do qual urge que saia...”.⁸⁹⁵ Conforme já se demonstrou aqui, Ribeiro Fortes, a exemplo de Arroyo, considerava o ambiente romântico como um dos elementos responsáveis pela decadência da sociedade portuguesa. E, tendo o fado surgido naquele contexto, expressaria ele, portanto, tão somente a atmosfera degenerada daquele momento.

É nesses termos em que prossegue com a descrição do gênero musical em questão elaborada por contemporâneos seus. Outro desses autores citados para endossar sua primeira premissa, é o excêntrico Albino Forjaz de Sampaio. Em *Prosa Vil*, publicada em 1911, afirma Ribeiro Fortes, ele, “num momento felicíssimo” escrevera: “o *fado* é a canção da decadência, uma canção de serralho, sensual, amolengada, fatalista e choramingona, [...] cheia de lascívia sentimental”.⁸⁹⁶

Essa adjetivação pejorativa prossegue através da obra de Fialho de Almeida a quem, de maneira bastante irônica, Ribeiro Fortes atribui um “estilo cheio de forte colorido”. Desse autor, ele cita a passagem em que afirma ser o fado “*um canto de criminaes*, uma chorosa elegia da taberna, cárcere e alcouce”. Longe de ser uma manifestação do povo, a canção teria nascido “nas vielas da Madragoa e Mouraria, nos fauburgos de Chelas, Alcantara e Beato, nos retiros da Penha e nos chinquilhos da Ajuda [...], fora da sociedade e da lei, de onde os fadistas sacam maravilhosos *lieds* de poesia lírica criminal [...], uivando lamentações e *z'ais!*”.⁸⁹⁷

Para além da descrição negativa, a citação que Ribeiro Fortes toma de Fialho de Almeida retoma, uma vez mais, aquela ideia de circunscrever, e mesmo “prender”, o fado ao seu *locus*

⁸⁹⁵ ARROYO, Antonio. “O Triste Fado”, In: _____. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 79, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 71.

⁸⁹⁶ SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911, p. 11, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 72.

⁸⁹⁷ D'ALMEIDA, Fialho. *Estâncias d'Arte e de Saudade*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1921, p. 387, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 74.

original. Lembremo-nos que ele, na mesma direção, já havia citado Armando Leça: “o *fado* está para Portugal, com Alfama para o Continente; um bairro de uma das nossas cidades”.⁸⁹⁸

Como se vê, o valor etnográfico atribuído ao fado através da premissa de que haveria “uma certa correspondência entre a dolência dissolvente” do gênero musical “e um certo fatalismo amoroso e sentimental bastante generalizado” no povo português, só se comprovaria na medida em que, enquanto fenômeno sociocultural, não refletia “à tendência geral do caráter do povo português”, mas ao estágio de “anarquia espontânea da nacionalidade”, apontado por Oliveira Martins para o período final do século XVIII.⁸⁹⁹ E sendo esse o ambiente de surgimento do fado, especificamente nos bairros populares de Lisboa onde se operou a alteração técnico-musical no *lundum*, ele somente expressaria aquele estado de degeneração social.

Contudo, apesar de toda a adjetivação negativa, Ribeiro Fortes imputa ao fado valor etnográfico por um segundo motivo. Orientando-se por Aarão de Lacerda, era impossível que se negasse sua existência enquanto canção. Ele reforça esse argumento recorrendo a obra *A Triste canção do sul*: “Já em 1904 dizia Alberto Pimentel: o *Fado* das ruas, cujo ritmo é fácil, muito adaptável à memória e ouvido do povo, pode ter escasso mérito literário e artístico, mas tem sempre um alto valor etnográfico: é a história cantada das classes e dos indivíduos inferiores”.⁹⁰⁰ A despeito de todo o combate, afirmava tratar-se, assim, de uma “curiosa fenomenologia musico-cancional, que só confirma o velho princípio de que é pelas canções populares de um país que se traduzem mais lididamente o seu caráter nacional e os seus costumes”.⁹⁰¹

É segundo essas prerrogativas que Ribeiro Fortes inclui, ao final de seu livro, o capítulo *O valor do Fado sob o ponto de vista etnográfico-folclórico*, estudo que, segundo afirma, aponta “razões suficientes em demasia para darmos todo o aplauso” que o gênero musical

⁸⁹⁸ LEÇA, Armando. “O fado no cancioneiro português”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 51, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 74.

⁸⁹⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 75-77.

⁹⁰⁰ PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p. 38, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 136-137.

⁹⁰¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 78.

merece como expressão das camadas mais baixas da sociedade.⁹⁰² Nesse texto, percebe-se um esforço para dar maior rigor científico à análise através da definição de conceitos como *etnografia*, *raça* e *folclore*.

Orientando-se por referências teóricas, define a etnografia como “a disciplina histórico-social, que se ocupa largamente da linguagem dos povos, da sua vida psíquica, das classes sociais, dos costumes, do comércio, religião, mitos e migrações”. Assim,

com o seu carácter descritivo abraça dum modo geral tudo o que possa dizer respeito ao conhecimento das raças existentes, mas empregando a palavra raça não no sentido absoluto, mas sim como um termo de classificação para designar indivíduos ocupando um dado território ou unidos por determinadas relações.⁹⁰³

O folclore, por sua vez, desempenharia o papel “da pesquisa da psicologia dos povos, das suas ideias e seus sentimentos comuns, do seu inconsciente feito e refeito secularmente e que constitui a fonte viva de onde saem os gênios e as individualizadas da escol”. Partindo desses conceitos, seria possível estabelecer, então, uma relação recíproca, retroalimentativa, entre “o *problema fadográfico* e as questões científicas relevantes ao estudo da etnografia e do folclore para a definição dos aspectos da fisionomia da nacionalidade portuguesa”.⁹⁰⁴

Essa relação deveria, a exemplo do que havia feito em *O fado*, ser procurada através

da análise metódica dos vários materiais etnográficos e folclóricos; do estudo da nossa língua, de um carácter triste como expoente de toda a dor e do sofrimento moral, que domina os portugueses; do estudo da psiquica nacional definida pela nossa sensibilidade doentia, pela característica das nossas classes sociais, dos nossos costumes; pelos materiais dados pelo estudo das nossas cantigas e formas cantáveis – é, repetimos, pela análise de estes elementos que acharemos a *explicação integral e semeótica do Fado*.⁹⁰⁵

Para Ribeiro Fortes, “o inesquecível e sempre lembrado etnógrafo Rocha Peixoto” havia, também ele, estabelecido aquela relação entre o fado e um suposto carácter português. D’*O Cruel e Triste Fado*, analisado no capítulo dois, ele cita a passagem em que o antropólogo português afirmara: “Portugal tem pois e apenas, de genuinamente seu, o fado; o fado para a folia, para o amor, para a amargura e até para a morte, em choradinho z’i á beira do

⁹⁰² PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p. 38, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 136-137.

⁹⁰³ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final; Museu do Fado, 2016 [1926], p. 190. Os autores citados são Giovanni Canestrini (1835-1900), naturalista e biólogo italiano, e Daniel Folkmar (1861-1932), antropólogo.

⁹⁰⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 189-193.

⁹⁰⁵ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 192-193.

sepulcro!”.⁹⁰⁶ Citando Rocha Peixoto, ele endossa seu ponto de vista, reforçando que o fado exprimiria “dramaticamente a feição da alma nacional”.⁹⁰⁷

Contudo, Ribeiro Fortes não deixa de citar também a parte final do texto de Rocha Peixoto, quando esse descreve um típico mote de fado

com todo o temperamento d’um povo lá dentro, imundo, vadio, hypocrita, malandro. Miséria social, miséria orgânica, melopeia sem encanto, sem elevação, sem frescura, sem ingenuidade, modismo de desespero, de conformação, de penitência e de perdão, atitude e marcha, emprego da vida e ideal, tudo dá, ao contemplar d’estes grupos, uma noção: - É a patria que passa!.⁹⁰⁸

Se reconhece, em alguma medida, certa correspondência entre as características do fado e o caráter do povo português, Ribeiro Fortes nunca prescinde de registrar também as baixíssimas qualidades do gênero musical e a precisão com que suas notas e seus temas manifestariam a decadência da nação. Embora acusada de ser “demasiadamente exclusivista”, a análise de Rocha Peixoto deveria ser considerada:

não podemos, no entanto, deixar de lhe reconhecer, até certo ponto, a absoluta veracidade das suas ideias. E concordando com o muito de incontestável, que se topa ao analisar o seu estudo acerca de “O Cruel e Triste Fado”, a que me reportei acima, encontro mais escritores, cujas opiniões coincidem de um modo geral com a de R. Peixoto.⁹⁰⁹

Dentre esses escritores a que se refere, cita, por exemplo o poeta Afonso Lopes Vieira que, numa conferência realizada em 1910, teria reconhecido no fado “*um índice expressivo da psíquica nacional*”. Naquela ocasião, afirma,

se faziam as subseqüentes alusões: primeiramente ao mórbido desmazeladismo português, resultante natural, como forma passiva de resistência, do divórcio entre o Povo e o Estado, depois da tarefa extenuante dos mares... A seguir pergunta-se se essa resignação torturada... de sentir que se não revolta, essa tristeza de abandono da alma sonhadora que se sente apressada entre garras mortais, não teria achado a sua expressão espontânea na musica do *fado*?.⁹¹⁰

⁹⁰⁶ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 10, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 193.

⁹⁰⁷ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 9, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 194.

⁹⁰⁸ PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896, p. 12, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 195-196.

⁹⁰⁹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 195.

⁹¹⁰ Cf.: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 196.

O ponto de vista de Lopes Vieira explicaria, assim, “o motivo do vago e do elegíaco traduzidos pelo *fado*”.⁹¹¹ É interessante destacar, nesse ponto, que embora Ribeiro Fortes afirme taxativamente, em outro trecho do livro, não ser o fado, “em absoluto e incontestavelmente, a melodia que possivelmente melhor exprime o gênio plangente e aventureiro do sentimento português”,⁹¹² ele parece cair em contradição ao se referir às palavras de Afonso Lopes Vieira. Ora, elas ligam as características do gênero musical a uma espécie de ressaca do povo português em consequência da empresa marítima de outrora.

A mesma incoerência mantém-se com relação às palavras de Pinto de Carvalho. Citando a *História do Fado*, de 1903, Ribeiro Fortes afirma:

“o *fado*, a navalha e a guitarra constituem uma trindade adorada pelo lisboeta – adoração *eticamente explicável*. Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor que o *fado*, o *temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina*; nenhuma reproduz tão bem como ele – com o seu vago *charmeur* e poético – os acentos doloridos da paixão, do ciúme e do pezar saudoso”.⁹¹³

Como se vê, é o próprio vocabulário de Pinto de Carvalho que remete ao imaginário do passado marítimo português através de termos como “aventureiro”, “sonhador” ou “saudoso”. Ao endossar que essas características explicariam “eticamente” a adoração dos lisboetas pela trindade formada pelo “fado, a navalha e a guitarra”, Ribeiro Fortes liga, uma vez mais, o gênero musical em questão ao “gênio plangente e aventureiro do sentimento português”.⁹¹⁴

Por fim, encerra sua relação de autores que concordariam com a análise de Rocha Peixoto, Luis Augusto Palmeirim que, em *Galeria de Figuras Portuguesas*, publicado em 1879, dedicou um capítulo ao fadista. Citando-o, Ribeiro Fortes afirma: “variado, engenhoso e pitoresco, é o calão do fadista. A sua linguagem amorosa, ininteligível dos profanos, abunda em graciosos diminutivos, em poéticas e hiperbólicas imagens”.⁹¹⁵ Essa referência, aparentemente deslocada em relação às anteriores, reforçaria, para o autor, o valor etnográfico-

⁹¹¹ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 197.

⁹¹² FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 78.

⁹¹³ CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903, p. 20, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 198.

⁹¹⁴ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 78.

⁹¹⁵ PALMEIRIM, Luis Augusto. *Galeria de Figuras Portuguesas: a poesia popular nos campos*. Porto: E. Chardon, 1879, p. 115, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 198-199.

folclórico do fado devido à inovação linguística que impusera no calão. Sendo essa, afirma, “a linguagem habitual do fadista; não sendo um dialecto é no fundo muito pitoresco alterando foneticamente as palavras e a forma, muitas vezes lhes desloca a significação, levando-a para outros objetos, num sentido tropológico, fundado na relação de semelhança”.⁹¹⁶

Nesses termos José Maciel Ribeiro Fortes avaliou o “valor do *Fado* como elemento de estudo para a questão etnográfico-folclórica portuguesa”.⁹¹⁷ Sua análise do *problema fadográfico*, sustentado a partir do que denominou de uma “doutrina” baseada na *etiologia* e na *eurística*, demonstrou, assim, uma origem “negroide” e recente do fado, a partir de uma transformação técnico-musical do lundun africano operada nos bordéis e tabernas dos bairros populares de Lisboa em meados do século XIX. A atmosfera daquele contexto, conformada por um “espírito romântico” condenado pelo autor, teria sido a responsável por configurar seus condicionantes sociais, melódicos e poéticos. Produto daquele momento histórico em que se observava a decadência da sociedade portuguesa agravada pelo *Ultimatum* britânico de 1890, o fado não poderia, portanto, constituir-se como uma expressão genuína do cancionário popular e muito menos como a canção nacional, considerando seu surgimento naquele ambiente doentio.

Capítulo 6. Os morros-academias e as tortuosidades de Alfama: o samba e o fado como “folclore urbano” circunscritos a um *locus* original na cidade

Nos dois casos ora analisados na segunda parte deste trabalho, o samba e o fado encontravam-se disseminados nas capitais Rio de Janeiro e Lisboa, já figurando como canção nacional. Frente a essa popularização as análises aqui realizadas demonstraram como se deu a “presentificação” da nação através da exposição dos gêneros musicais em questão com status de “folclore urbano”. Se, de acordo com a noção de “folclore” idealizada no século XIX, conforme mostra Michel de Certeau, o camponês resguardaria a autenticidade das expressões

⁹¹⁶ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final; Museu do Fado, 2016 [1926], p. 199.

⁹¹⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 199.

populares, era preciso circunscrever o samba e o fado, gêneros urbanos, a espaços da cidade à semelhança do meio rural, onde seriam preservadas suas características originais.

Observa-se assim, nas obras analisadas, uma reconfiguração da questão “origem”, novamente como “começo” e como “originalidade”,⁹¹⁸ então adaptado àquele contexto histórico do final dos anos 1920 e início da década de 1930. Lembremos que, no caso brasileiro, a música popular passava por transformações significativas que iam desde a influência do papel de destaque da cidade do Rio de Janeiro sobre os sambistas, até as condições viabilizadas pela popularização de novas tecnologias como o sistema de gravação elétrica de discos sonoros ou mesmo a expansão do rádio. Nesse contexto, “o *ser carioca*” surge novamente como “um preâmbulo para algo de maior vulto: o *ser brasileiro*”.⁹¹⁹ Em Portugal, por outro lado, condenava-se o desconhecimento do cancionário popular e a ascensão do fado à canção nacional, num contexto que Rui Vieira Nery chamou de “nacionalismo folclorista”,⁹²⁰ quando investigadores dedicados a definir uma identidade musical ao país davam preferência aos “repertórios de extração rural”.⁹²¹

Esses cenários reconfiguram a questão da “origem” do samba e do fado de formas diferentes. Enquanto no caso brasileiro, diante da modernização do Rio de Janeiro em diversos aspectos, os morros da cidade teriam se configurado como *locus* original do samba, reunindo os caracteres de autenticidade e originalidade, no caso no português, os bairros populares de Lisboa, sobretudo Alfama e Mouraria, embora adjetivados de forma negativa, caracterizavam-se como esses lugares.⁹²²

⁹¹⁸ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 261.

⁹¹⁹ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005, p. 251-252, grifos no original.

⁹²⁰ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 71.

⁹²¹ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 59.

⁹²² Aqui, a exemplo do que já se destacou na primeira parte deste trabalho, é preciso considerar as obras entendidas como “conjunto de acontecimentos discursivos” que está orientado por um “regime de verdade”, condicionado à atualidade do conhecimento em determinado contexto histórico. No caso específico em análise, orientava o discurso dos autores, entendidos como intelectuais, a noção de que as manifestações tradicionais ditas folclóricas, aquelas capazes de serem consideradas expressões genuínas do povo, deveriam ser buscadas no ambiente rural (FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 54; _____. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993; _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015).

Nas obras de Orestes Barbosa e Vagalume, sobre o samba, e de José Maciel Ribeiro Fortes, sobre o fado, esses espaços urbanos surgem, portanto, à semelhança do ambiente rural, no sentido que se configuram como local original, no sentido de “começo” e de “originalidade”, daquelas expressões populares. Durval Muniz de Albuquerque Junior, referindo-se à ação dos folcloristas brasileiros na região do nordeste, reforça essa aproximação dos espaços urbanos populares ao universo campestre: “em rondas noturnas, em pesquisas de campo, busca-se o contato com a cidade popular, suburbana, periférica, dos bairros pobres, por considerar que aí residiam pedaços ainda vivos do mundo rural”.⁹²³

É precisamente essa lógica que se observa nas obras aqui analisadas. Basta lembrar que enquanto Vagalume defendia que “o samba nasceu no morro” e que, para Orestes Barbosa, “a cidade temperou a alma do morro”, Ribeiro Fortes, orientado pela tese de Armando Leça, destacava que o “verdadeiro fado”⁹²⁴ cantado nos bairros populares de Lisboa descaracterizava-se quando apropriado pela indústria cultural e vendido em formato impresso ou de *fadistice revisteira*.⁹²⁵ Essa forma de circunscrever o samba e o fado a supostos ambientes originais na cidade é o que sustenta a intenção deste trabalho de defini-los como “folclore urbano”.

Para Durval Muniz de Albuquerque Junior trata-se de uma lógica segundo a qual “inventa-se o folclore como sendo manifestações culturais em que ainda impera outra temporalidade, um tempo ainda marcado pela lentidão e pela porosidade”.⁹²⁶ É nesses termos que, através da análise das obras de Vagalume e Orestes Barbosa, para o caso brasileiro, e de Ribeiro Fortes, para o português, a “presentificação” da nação evocada naquele momento em que os gêneros musicais surgem como “folclore urbano” no processo de construção como símbolos identitários nacionais, oferece a possibilidade de apontar diferentes temporalidades do passado nacional.

Seus discursos revelam, assim, uma tensão no interior do debate acerca do que se poderia ser considerado o povo e, por consequência, a nação. Se o samba e o fado, gêneros

⁹²³ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 227-228.

⁹²⁴ LEÇA, Armando. “Da canção portuguesa”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 23, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. O Aspecto musical do problema fadográfico, *Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 183.

⁹²⁵ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 354.

⁹²⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 232.

urbanos, iam se consolidando como canção popular com status de música nacional, era preciso rediscutir os critérios capazes de definir a nacionalidade. No caso brasileiro, as transformações operadas no cenário musical pela indústria cultural e pela modernização da cidade do Rio de Janeiro exigiam que o samba estivesse de alguma forma ligado à tradição. O morro surge, então, como o espaço onde essa vinculação estava garantida, sobretudo na obra de Vagalume, já que ele reivindica aos sambistas dos “morros-academias” uma relação direta com o legado cultural dos baianos da “Pequena África”. O fado, por sua vez, para além de ser uma das “tortuosidades de Alfama”⁹²⁷ oriunda da transformação do gênero “negroide” do *lundun*, se torna um problema enquanto canção nacional porque sua origem recente impede que se busque o critério de autenticidade no passado, ou seja na história nacional, sobre a qual haviam se debruçado todas as interpretações acerca da nação portuguesa.

Sendo assim, um olhar apressado sobre as obras analisadas para os casos brasileiro e português nos levaria a afirmar que surgem nelas duas temporalidades distintas no processo de “presentificação” da nação através de uma alteração nos critérios de definição do samba e do fado como manifestação popular. Contudo, mais do que se colocarem em posições diametralmente opostas, as temporalidades ali evocadas interpenetram-se como se estivessem em uma zona de intersecção. Entre o que se entende por povo, brasileiro e português, evocado naquele momento, é preciso incluir, então, junto daquele que vive no ambiente rural, o da cidade.

Ao tratarem os morros do Rio de Janeiro ou os bairros de Alfama e Mouraria como *locus* original do samba e do fado capaz de reunir os índices de autenticidade nacional, os autores acabam por idealizar esses espaços à semelhança do espaço rural, já que entendem que ali se preserva a “pureza” dos gêneros musicais. Transformam, assim, o samba produzido no morro e o fado cantado nos bairros populares numa espécie de “folclore urbano”, ou seja, um objeto produzido num local da cidade, que é, contudo, igualado ao espaço rural como *locus* da “tradição” e, portanto, passível de ser considerado nacional.⁹²⁸

⁹²⁷ LEÇA, Armando. Defeza de um musico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 357.

⁹²⁸ A ideia da articulação entre temporalidades distintas, enquanto categorias espaço-temporais, tem como referência o trabalho de Homi K. Bhabha. Ao tratar a “nação” como estratégia discursiva”, ele aponta para a necessidade “de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as intersecções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental”. Para o autor, os historiadores deveriam se questionar “sobre a representação da nação como processo temporal” (BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 200-202).

Nesses termos, orientado pela questão da “origem”, tem continuidade aquele “culto do afastamento brasileiro face a Portugal”.⁹²⁹ No caso do samba, o morro surge como *locus* original nas obras analisadas num contexto em que o modernismo buscava definir os contornos da brasilidade e estabelecer uma “temporalidade própria da vida nacional” desde, pelo menos 1924, conforme ficou demonstrado no capítulo dedicado ao movimento.⁹³⁰ Lembremos que Oswald de Andrade, buscando a “originalidade”, evocava a volta ao “*sentido puro*” no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*⁹³¹ e propunha, no *Manifesto Antropófago*, um novo calendário nacional, americano, cujo “começo” do Brasil localizava-se no episódio da “Deglutição do Bispo Sardinha”.⁹³² No campo específico da música, Mario de Andrade, por sua vez, orientava que “não se [deveria] desprezar a documentação urbana”. Era preciso “discernir, no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco”.⁹³³ E ainda reconhecia que “o verdadeiro samba que desce dos morros cariocas [...], mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos”.⁹³⁴

No caso português, mantém-se a orientação de perscrutar os critérios que orientam a questão da “origem” no longínquo passado nacional. Desde, pelo menos, Teófilo Braga reivindicava-se uma “tradição provida dos argumentos da antiguidade e da originalidade da cultura popular portuguesa no quadro geral indo-europeu”.⁹³⁵ Conforme se demonstrou, os intelectuais dedicados ao estudo da canção popular nas primeiras décadas do século XX, destacando uma “imperdoável inconsciência” do cancionário português,⁹³⁶ apontavam a necessidade de se coligir o folclore rural das diversas regiões do país. Era justamente esse

⁹²⁹ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 280.

⁹³⁰ MORAES, Eduardo Jardim de. “Uma temporalidade nacional”, In: AVANCINI, José Augusto (Org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1993, p. 13.

⁹³¹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, p. 5.

⁹³² ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano I, no. I, maio de 1928, p. 3 e 7.

⁹³³ ANDRADE, Mario de. “A música e a canção populares no Brasil”, In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 167.

⁹³⁴ ANDRADE, Mario de. “Música Popular”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 280.

⁹³⁵ LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 55.

⁹³⁶ LEÇA, Armando. Defeza de um músico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 357.

“vácuo” observado no cancionero que alçava o fado à canção nacional. Tendo uma origem “negroide” e recente, a solução encontrada por Ribeiro Fortes para reconhecer seu valor “etnográfico-folclórico”⁹³⁷ foi circunscrevê-lo aos bairros populares de Alfama e Mouraria como *locus* original formatado pelo ambiente doentio do período romântico e abordá-lo como um traço do estado decadente da sociedade portuguesa. Novamente surge, aqui, portanto, a noção de identidade nacional fissurada diante da heterogeneidade da nação.⁹³⁸

Nessa segunda parte do trabalho, a “presentificação” da nação se dá, portanto, através da análise do samba e do fado como “folclore urbano”. Revela-se, dessa forma, uma etapa intermediária do processo de construção dos gêneros musicais como símbolos identitários nacionais em seus respectivos países. Para que fosse possível que se consolidassem como canção nacional, foi preciso, antes, que fossem reconhecidos à semelhança das manifestações rurais, aquelas que poderiam ser consideradas “folclore”, capazes de reunir índices de originalidade e autenticidade.

Passemos, então, à terceira e última etapa do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários nacionais, a fim de demonstrar em que termos ocorre a “presentificação” da nação. Os próximos capítulos investigam, assim, a consolidação dos gêneros musicais em questão como “canção nacional”, local e mundialmente, no contexto nacionalista do final dos anos 1930 em seus respectivos países.

⁹³⁷ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], p. 136-137.

⁹³⁸ SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004.

PARTE III

A MÚSICA COMO CANÇÃO NACIONAL

Capítulo 7. *Da acropole ao morro da mangueira: a exaltação do samba*

7.1. *Uma estranha flor tropical: a viagem de Carmen Miranda à Broadway*

“Obteve grande êxito a popular interprete do samba, na Broadway”, destacou a manchete da edição do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro de 21 de junho de 1939, anunciando o sucesso da estreia de Carmen Miranda e o *Bando da Lua* em Nova York. Em tom efusivo, a matéria salientava “o mais estrondoso êxito” que, na noite anterior, no *Broadhurst Theater*, “por seis vezes foi a notavel interprete da musica brasileira chamada ao palco para receber as palmas prolongadas com que a assistencia coroou o seu estupendo trabalho”.⁹³⁹ Carmen havia sido contratada para se apresentar na revista de comédia musical *Street of Paris*, de Lee Shubert, o empresário norte-americano responsável por levá-la aos Estados Unidos.

À redação do *Diário de Notícias*, ele declarou estar ela “fadada a fazer mais pela solidificação das boas relações entre os Estados Unidos e a América do Sul do que os proprios diplomatas”.⁹⁴⁰ Desde 1933 o governo Roosevelt vinha executando a *Política da Boa Vizinhança* como estratégia de relacionamento com a América Latina, a fim de assegurar sua influência no continente frente às potências europeias. No contexto nacionalista do período entreguerras, quando a crise econômica se agrava com a quebra da bolsa de Nova York em 1929, a manutenção do diálogo com os países da América Latina tornara-se a pedra de toque das relações internacionais norte-americanas frente aos acordos comerciais firmados entre o Brasil e a Alemanha nazista.⁹⁴¹

⁹³⁹ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939, p. 7, segunda secção.

⁹⁴⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939, p. 7, segunda secção.

⁹⁴¹ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Naquele momento, a viagem ganhou dimensões de embaixada, transformando-se em uma verdadeira representação diplomática anunciada pela imprensa nacional como uma *missão*: “já não eram apenas Carmen e o Bando da Lua. Era o samba, ou o próprio Brasil, de turbante e balangandãs, que ia viajar e se impor ‘lá fora’”, conta Ruy Castro, autor da mais recente e completa biografia da intérprete.⁹⁴² A edição do *Diário de Notícias* de 17 de maio, num tom um tanto nacionalista, fazia a divulgação da estreia vinculando a figura e o trabalho da artista ao país: “no pavilhão do Brasil, Carmen Miranda deverá fazer-se ouvir varias vezes por semana em sambas e canções brasileiras”.⁹⁴³

O governo brasileiro havia inaugurado na *Feira Mundial de Nova York*, em 30 de abril, um pavilhão projetado pelos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer, sob a coordenação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Com o tema “O Mundo de Amanhã”, sessenta países e organizações internacionais estiveram presentes no evento que procurava demonstrar o impacto positivo dos recursos tecnológicos e científicos na sociedade. No contexto de animosidades do período entreguerras, objetivando estimular a economia, a participação do Brasil era considerada parte estratégica da *Política da Boa Vizinhaça* norte-americana.⁹⁴⁴

A viagem de Carmen Miranda ocorre, portanto, num momento de intensas negociações no âmbito das relações internacionais. Embora não tenha tido status de missão diplomática, teve por certo caráter extraoficial. As negociações que a antecederam demonstram a interferência direta da Presidência da República. Aloysio de Oliveira, integrante do *Bando da Lua*, conta em suas memórias que o grupo era convidado com frequência a realizar saraus no Palácio do Catete. Apreciado por Getúlio Vargas, o grupo tornou-se amigo pessoal de Alzirinha, filha do presidente e anfitriã das noitadas de samba.⁹⁴⁵

A intenção de Lee Shubert era contratar somente Carmen Miranda. José Ramos Tinhorão conta que ela se recusou a viajar sem os músicos por orientação direta do presidente Getúlio Vargas, depois de um encontro com ela e o seu *Bando* “na estância balneária de caxambu na penúltima semana de abril de 1939”.⁹⁴⁶ Após negociações, decidiu-se que o

⁹⁴² CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 194.

⁹⁴³ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1939, p. 1.

⁹⁴⁴ COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de nova york de 1939: o pavilhão brasileiro. *Arqtexto*. Porto Alegre, RS. n.16 (2010), p. 56-97; *Expo 1939 New York*. Sítio oficial do Bureau International Expositions (BIE). Disponível em: www.bie-paris.org. Acesso em: 14 mai. 2017.

⁹⁴⁵ OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

⁹⁴⁶ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 300.

empresário pagaria cachê a quatro músicos da banda e Carmen assumiria o dos outros dois. Ainda assim, faltavam as passagens. O *Bando* recorreu, então, às relações pessoais que mantinha com a família Vargas. Segundo Ruy Castro foi Alzirinha quem, a pedido dos músicos, encaminhou a solicitação do custeio das seis passagens a Lourival Fontes, então diretor do Departamento Nacional da Propaganda (DNP).⁹⁴⁷

A inauguração do pavilhão brasileiro na *Feira Mundial de Nova York* servira como pretexto e justificativa ao patrocínio governamental: o *Bando* se apresentaria durante seis meses naquele espaço. Além das passagens, a fim de custear despesas no exterior, o DNP pagou uma quantia em dinheiro por quatro apresentações do grupo na *Hora do Brasil*, programa oficial de rádio do governo Vargas, criado em 1931 e reestruturado em 1939, para compor a estrutura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).⁹⁴⁸

Já no início de 1939, na Exposição do Estado Novo, o governo Vargas havia patrocinado um grande show em comemoração ao Dia da Música Popular, 4 de janeiro. Além de Carmen Miranda e o *Bando da Lua*, estiveram presentes Francisco Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, Dircinha Batista, Almirante, Araci de Almeida, entre outros nomes consagrados, acompanhados pelos conjuntos musicais de Donga e Benedito Lacerda, a orquestra de Napoleão Tavares e um coral comandado por Heitor dos Prazeres.⁹⁴⁹ O *Diário da Manhã* de 6 de janeiro destacou a multidão de pessoas presente na ocasião e a realização de um concurso de marchas e sambas, cuja apuração, atrasada em função do grande público votante, aconteceu na sede do DNP, acompanhada de perto por Lourival Fontes.⁹⁵⁰

Meses depois da Exposição do Estado Novo, a primeira dama do país, Darci Vargas reuniu no Palácio Guanabara, sede do governo, representantes da alta sociedade carioca com o objetivo de realizar, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma série de cinco apresentações do espetáculo beneficente *Joujoux e Balangandans*, nome de uma marchinha de Lamartine Babo composta especialmente para a ocasião e inspirada nos balangandãs de Dorival Caymmi.⁹⁵¹ O valor arrecadado com os ingressos seria destinado à Cidade das Meninas e a Casa

⁹⁴⁷ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁹⁴⁸ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁹⁴⁹ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, [S.I.].

⁹⁵⁰ *Diário da Manhã*, 6 de janeiro de 1939, p. 14. Monica Velloso afirma que o resultado desses concursos, depois de incorporada a Rádio Nacional ao Estado em 1940, era transmitido na *Hora do Brasil*, programa oficial do governo (VELLOSO, Monica. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997).

⁹⁵¹ *Joujoux e balangandans*, marchinha de Lamartine Babo, 26/7/1939 (Columbia).

do Pequeno Jornaleiro, duas entidades de assistência a crianças pobres. A estreia ocorreu no dia 28 de julho, com reprise no dia 30 e mais três apresentações em 4, 11 e 16 de agosto devido à grande procura do público, com o próprio Caymmi cantando *O Mar* e *O que é que a baiana tem?*.⁹⁵² O espetáculo contava ainda com músicas de Ari Barroso e arranjos e regências do maestro Radamés Gnattali.⁹⁵³

Conforme se vê, as ações do governo Vargas colocavam sempre a música popular em destaque. O custeio das passagens do grupo pelo DNP, então dirigido por Lourival Fontes, e a sua participação num programa oficial de rádio reforçam, ainda mais, as relações do governo com a música. Depois de treze dias a bordo do navio *S. S. Uruguai*, Carmen Miranda estreou, em 29 de maio, a revista *Street of Paris* em Boston, onde o show, devido ao sucesso de público, permaneceu até o dia 11 de junho. Quando o espetáculo foi apresentado no *Broadhurst Theater*, na Broadway, na noite de 19 de junho, Carmen já alcançava fama nos Estados Unidos. Dez dias após a estreia em Nova York, o programa semanal de maior audiência do rádio, *The Fleischmann Hour*, fechou contrato com a cantora e seu grupo por três meses.⁹⁵⁴ Durante todo o período de permanência em solo norte-americano, Carmen participou de vários programas de rádio transmitidos para o Brasil, conforme noticiou a imprensa brasileira.⁹⁵⁵

Em fins de fevereiro de 1940, a revista *Street of Paris* partiu para temporadas em Filadélfia, Chicago, Toronto, Pittsburgh, St. Louis e Washington. Na capital federal, os artistas brasileiros foram recebidos com honras de chefes de estado num jantar do Partido Democrático em homenagem ao presidente Roosevelt e, em seguida, numa recepção na Casa Branca.⁹⁵⁶

Foi no Casino da Urca que Lee Shubert conheceu Carmen em 15 de fevereiro de 1939, data em que o navio francês *Normandie* em que viajava ancorou no porto do Rio de Janeiro.⁹⁵⁷ Nessa noite, após assisti-la interpretar *O que é que a baiana tem?*, composição de Dorival

⁹⁵² *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939, p. 5, primeira secção; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1939, p. 5, primeira secção; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1939, p. 6, primeira secção; CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o tempo e o mar*. São Paulo: Ed. 34, 2001; *O mar*, canção de Dorival Caymmi, 07/11/1940 (Columbia, 55247A/B); *O que é que a baiana tem?*, samba de Dorival Caymmi, 27/2/1939 (Odeon, 11.710-A).

⁹⁵³ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996; CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o tempo e o mar*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

⁹⁵⁴ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁹⁵⁵ *Diário de Notícias* de 25 de junho de 1939. p. 1; *Diário de Notícias* de 4 de julho de 1939. p. 2; *Diário de Notícias* de 25 de julho de 1939. p. 1, segunda secção.

⁹⁵⁶ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

⁹⁵⁷ OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982; CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Caymmi, o empresário norte-americano assinou contrato para a temporada nos Estados Unidos. Conta Aloysio de Oliveira que foi Almirante quem o levou a Radio Nacional para conhecer um novo cantor e compositor baiano. Após ouvir Caymmi, os dois o levaram para a casa de Carmen, que confeccionara ela mesma o traje de baiana.⁹⁵⁸ Segundo Ruy Castro, o encontro ocorreu em outubro em 1938 e, na noite seguinte, na sede da Sonofilmes, ela gravou a composição acompanhada de luxuoso coro formado por Caymmi e Almirante para o filme *Banana da Terra*, musical carnavalesco dirigido por Wallace Downey.⁹⁵⁹

Carmen alcançara o estrelato com *Taí*, marchinha de Joubert de Carvalho composta especialmente para a cantora e gravada pela Victor em janeiro de 1930 com o nome de “*Pra Você Gostar de Mim*”, título logo substituído pelo público pela expressão do estribilho.⁹⁶⁰ O disco, o segundo de sua carreira, alcançou cifras nunca obtidas antes: 35 mil cópias somente no primeiro ano, época em que, segundo Ruy Castro, “mil discos representavam uma vendagem muito boa”.⁹⁶¹ Ao longo da década de 1930, Carmen consolida sua carreira tornando-se a maior vendedora de discos do país e internacionalizando sua carreira. A partir de 1931, passou a realizar turnês anuais à Argentina, na capital Buenos Aires, modelo europeu de cidade moderna e cosmopolita da América Latina. Contudo, o ponto alto da carreira de Carmen seria a viagem aos Estados Unidos.⁹⁶²

Na turnê norte-americana Carmen interpretou *O que é que a baiana tem?*, de Caymmi, a marchinha *Touradas em Madrid*,⁹⁶³ de João de Barro e Alberto Ribeiro, o samba-embolada *Bambu, bambu*,⁹⁶⁴ de Patricio Teixeira e Donga, e *South American way*,⁹⁶⁵ samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin, “feita especialmente para o espetáculo”,⁹⁶⁶ todas selecionadas por

⁹⁵⁸ OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

⁹⁵⁹ *Banana da Terra*. 1939. P&B. Sonofilmes (Wallace Downey). Aqui há uma incoerência entre os relatos de Aloysio de Oliveira e Ruy Castro. Enquanto o primeiro afirma que o filme seria *Alô, Alô Carnaval* (1936), o segundo afirma ser *Banana da Terra* (1939). A basear-se pelas datas, seguimos a versão de Ruy Castro, já que *O Que é Que a Baiana Tem?* foi gravada para o filme no fim de 1938.

⁹⁶⁰ *Pra você gostar de mim* [Taí], marcha de Joubert de Carvalho, 27/1/1930 (Victor, 50169, 33.263-B); SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. “*A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*”. São Paulo: Ed. 34, 1997.

⁹⁶¹ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 53.

⁹⁶² Cf.: KERBER, Alessandro. *Carlos Gardel e Carmen Miranda: representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

⁹⁶³ *Touradas em Madri*, marchinha João de Barro e Alberto Ribeiro, com o Bando da Lua e Garoto, da revista da *Broadway Street of Paris*, 26/12/1939 (Decca americana, 23.130-B).

⁹⁶⁴ *Bambu, bambu*, samba-embolada de patricio Teixeira e Donga, com o Bando da Lua e Garoto, da revista da *Broadway Street of Paris*, 26/12/1939 (Decca americana, 23.132-B).

⁹⁶⁵ *South American way*, samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin, com o Bando da Lua e Garoto, da revista da *Broadway Street of Paris* e do filme *Serenata tropical*, 26/12/1939 (Decca americana, 23.130-A).

⁹⁶⁶ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 201-202.

Shubert. Carmen já havia interpretado a canção de Caymmi no Cassino da Urca vestida com o figurino de baiana que ela mesma havia idealizado e costurado. Carregada de símbolos afro-brasileiros, a letra listava os adereços das baianas do partido-alto:

O que é que a baiana tem?
O que é que a baiana tem? (coro)
Tem torço de seda, tem!
Tem! (coro)
Tem brincos de ouro,
Tem! (coro)
Corrente de ouro, tem!
Tem! (coro)
Tem pano da Costa, tem!
Tem! (coro)
Tem bata rendada, tem!
Tem! (coro)
Pulseira de ouro, tem!
Tem! (coro)
Tem saia engomada, tem!
Tem! (coro)
Tem sandália enfeitada, tem!
Tem! (coro)
E tem graça como ninguém
O que é que a baiana tem? (coro) [bis]
Como ela requebra bem!
O que é que a baiana tem? (coro)
[...]
Só vai no Bomfim quem tem
[...]
Um rosário de ouro,
Uma bolota assim
Ai, quem não tem balangandãs
Não vai no Bonfim
[...]

Ruy Castro conta que Dorival Caymmi explicou o significado das referências da música quando esteve na casa de Carmen:

O torço de seda era o turbante; o pano-da-costa, o xale [...]. Os balangandãs eram pencas de figas e amuletos feitos de metais nobres, lavrados por finos ourives, e de quaisquer objetos de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa. Quem os usava eram as formidáveis negras do partido-alto da Bahia, ex-escravas que tinham ouro e prata escondidos em casa. E a própria palavra balangandã, por mais sugestiva, era uma novidade.⁹⁶⁷

Carmen buscava, portanto, conscientemente ou não, mostrar ao mundo uma identidade brasileira de cunho étnico-racial como elemento diferenciador da especificidade nacional.⁹⁶⁸

Alessander Kerber, em trabalho que analisa as composições interpretadas por Carmen durante

⁹⁶⁷ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 170.

⁹⁶⁸ A conversão de símbolos étnico-raciais em símbolos nacionais é tema dos trabalhos do antropólogo Ruben George Oliven (OLIVEN, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. *Revista de Antropologia*, n. 26, São Paulo, 1983; _____. *A parte e o todo*. Petrópolis: Vozes, 2002).

sua carreira, destaca a conversão de elementos étnico-raciais oriundos das camadas populares em símbolos nacionais pelos artistas e, posteriormente, apropriados pelo Estado.⁹⁶⁹ É durante os anos 1930, com a modernização do país que se busca uma identidade unificadora para a nação, sobretudo através do rádio.

Nesse sentido, Carmen Miranda já cantava a brasilidade do samba, e dela própria, desde pelo menos o início da década de 1930. Em dezembro daquele ano, ela gravou *Eu gosto da minha terra*, cuja letra dizia:

Desse país tão formoso,
Eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país
Sou brasileira reparem,
No meu olhar, que ele diz
E o meu sambar denuncia
Que eu filha sou, desse país.

Sou brasileira, tenho feitiço
Gosto do samba, nasci pra isso
O foxtrot, não se compara
Com o nosso samba que é coisa rara
Eu sei dizer como ninguém
Toda beleza que o samba tem
Sou brasileira, vivo feliz
Gosto das coisas do meu país

Eu gosto da minha terra, e quero sempre viver aqui
Ver o cruzeiro tão lindo,
Do céu da terra onde eu nasci
Lá fora descompassado,
O samba perde o valor
Que eu fique na minha terra,
Permita Deus Nosso senhor!⁹⁷⁰

A composição coloca o samba como uma manifestação inerente ao brasileiro, cuja figura de Carmen reuniria todas as características, fosse no olhar, na forma de dançar ou num certo encanto que só um brasileiro “puro” possuiria. Essas particularidades fariam com o que

⁹⁶⁹ Através da análise das composições interpretadas por Carmen Miranda, no Brasil, e Carlos Gardel, na Argentina, a tese do autor formula um “conceito de ‘suficiência simbólica’, definindo-a como o conteúdo simbólico necessário para que determinada identidade se pense e sinta inclusa em determinada produção artística e/ou midiática”. Segundo afirma os intérpretes em questão “tinham suficiência simbólica para fazer com que segmentos sociais, que compartilhassem de determinadas identidades populares, étnicas e regionais, se percebessem representados nesses artistas. A participação de Carmen Gardel nas negociações sobre a identidade nacional permitiu que alguns destes grupos se pensassem e sentissem como pertencentes a esta identidade” (KERBER, Alessander. *Carlos Gardel e Carmen Miranda: representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014, p. 34-35).

⁹⁷⁰ *Eu gosto da minha terra*, samba de Randoval Montenegro. Intérprete: Carmen Miranda, 8/6/1930 (Victor, 50433). Letra extraída de: Os Grandes Sambas da História, vol. 1, faixa 11. BMG/Polygram/Globo, 1998.

samba tocado “lá fora”, em terras de outros ritmos como o *foxtrot* norteamericano, fosse “descompassado” e sem valor.

Essa lógica aparece em outra das canções interpretadas por Carmen na turnê norte-americana. Em *Touradas em Madrid*, o samba é comparado ao flamenco, expressão artística símbolo da nação espanhola. O gênero surge, nessa canção, ao lado das personagens Peri e Ceci d’*O Guarani* (1857), ícones do idealismo indianista de José de Alencar,⁹⁷¹ em contraposição a elementos da cultura espanhola representados pelas touradas e pelas castanholas, instrumento musical utilizado na arte flamenca da região da Andaluzia.⁹⁷²

Eu fui as touradas em Madrid
Bum para tim bum
E quase não volto mais aqui
Pra ver Peri beijar Ceci

Eu conheci uma espanhola
Natural da catalunha
Queria que eu tocasse castanhola
Que pegasse touro a unha

Caramba, caracolis
Sou do samba
Não me amoles
Pro Brasil eu vou fugir

A canção expõe, assim, a identidade brasileira do samba em relação a uma singularidade própria encontrada nas personagens de Alencar e em relação à alteridade estabelecida com as touradas e as castanholas, elementos da cultura espanhola. Na composição,

⁹⁷¹ ALENCAR, José de. *O Guarani*. Osasco, SP: Novo Século, 2002 [1857]. Uma análise que aborda a poética da brasilidade romântica de Alencar pode ser lida em: SILVEIRA, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2009.

⁹⁷² Em 2010, o flamenco foi inscrito na *Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* editada pela UNESCO, reconhecido como manifestação cultural da Espanha (UNESCO. *Nomination file no. 00363 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2010*. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2010. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=07338>>. Acesso em: 25 set. 2017). As touradas, ou “fiestas de toros”, são motivo de polêmicas na Espanha e em outros países europeus. Em 2016, o Tribunal Constitucional espanhol anulou o acordo do Parlamento catalão de julho de 2010 que proibia as touradas naquela comunidade autônoma (*Diário de Notícias* [on-line], Lisboa, 20 de outubro de 2016. Disponível em: <http://www.dn.pt/mundo/interior/constitucional-anula-proibicao-das-touradas-na-catalunha-5453199.html>. Acesso em: 25 set. 2017). Contudo, desde 2011, as touradas foram declaradas “biens de interes cultural” pela Comunidad Autonoma de Catilla-La Mancha, região espanhola onde localiza-se a capital Madri (ESPAÑA. *Resolución 17167 de 18 de agosto de 2011*, de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes, por la que se incoa expediente para declarar bien de interés cultural la Fiesta de los Toros en Castilla-La Mancha. *Boletín Oficial del Estado*, Núm. 262, Lunes, 31 de octubre de 2011, Sec. III, pág. 114182. Disponível em: <https://www.boe.es/boe/dias/2011/10/31/pdfs/BOE-A-2011-17167.pdf>. Acesso em: 25 set. 2017).

Carmen deseja fugir daqueles elementos estrangeiros estranhos retornando ao seu país do samba.

A performance de Carmen Miranda impressionou o público do *Broadhurst Theater* na *Broadway*. O sucesso do show provocou um frenesi na imprensa norte-americana, que se referiu a ela com adjetivos que destacavam seu caráter étnico-racial, vinculando-a às características tropicais do Brasil. O *New York Times* destacou que “a América do Sul contribuiu com a mais maravilhosa personalidade que a revista” apresentara, a qual teria irradiado “um calor que se distribuíra por todo o Broadhurst”. O *Herald Tribune*, por sua vez, exclamava: “Miss Miranda é morena e resplandece de personalidade [...]. Uma estranha flor tropical”.⁹⁷³

No Brasil, vozes dissonantes reagiram na imprensa carioca. Carmen e o seu *Bando* mal haviam embarcado no *S. S. Uruguay* e a opinião pública começava a manifestar incômodo. Dois dias depois da partida, o *Diario de Noticias* de 6 de maio publicou a matéria “A Musica brasileira na exposição de Nova York”. Assinada por D’OR, pseudônimo de Dona Ondina Ribeiro Dantas, cronista e crítica de música que fora também diretora do jornal,⁹⁷⁴ a autora manifestava preocupação com a imagem do Brasil, na ocasião em que o mundo estaria “julgando os paizes com a sua cultura e o seu progresso através daquilo com que cada um se faz representar”.⁹⁷⁵

Segundo D’OR, Carmen Miranda e o *Bando da Lua*, e também Romeu Silva e sua orquestra, estavam “levando as mais recentes produções da musica dos morros” ao evento norte-americano. Embora reconhecesse que o caráter de novidade do estilo musical despertaria a curiosidade da multidão cosmopolita reunida em Nova York, classificava, contudo, a música popular como uma “especie inferior”, caracterizada por “uma mistura de sentimentos varios e alheios ao nosso ambiente, como o portuguez e o africano, entrelaçados ás manifestações originarias da raça puramente brasileira – a indígena”. Pelo contrário, o país deveria oferecer

⁹⁷³ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939, p. 7, segunda secção; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de julho de 1939, p. 19.

⁹⁷⁴ Cf.: PINHEIRO, Tobias. “O repórter em cima da linha”, In: SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. *Diario de Notícias: a luta por um país soberano* / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: 2006, p. 95. - (Cadernos da Comunicação. Série Memória). No depoimento que Almirante prestou ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 11 de abril de 1967, um dos jornalistas que o entrevistara refere-se à Ondina Ribeiro Dantas como “grande cronista, estudiosa e autoridade em assuntos musicais” (ALMIRANTE. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 11 de abril de 1967, 2h38m, 3 CD – (Coleção Depoimentos)).

⁹⁷⁵ D’OR. “A Musica brasileira na exposição de Nova York”, *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1939, segunda secção, p. 9.

ao mundo uma “demonstração do nosso espírito de cultura e saber” presente nas “composições de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez e outros mais”, como “amostra da gente brasileira adeantada e progressista”, muito embora objetasse que a música erudita fosse “moldada nas tradições do povo”.⁹⁷⁶

Em poucas linhas, o conteúdo da matéria oferece um quadro interpretativo da cultura brasileira, desde o determinismo científico do final do século XIX, que discutia a mestiçagem das três raças fundantes da nação, até os projetos modernistas das décadas de 1920 e 1930, dedicados a tradicionalizar o país. Os parâmetros raciológicos e a clivagem entre o popular e o erudito são arrolados como critérios para a definição da identidade nacional, de acordo com uma escala valorativa que procurava desqualificar a mistura de raças e as manifestações populares como caracteres inferiores.

Altamente ilustrativo do debate intelectual no final dos anos 1930, o texto publicado no *Diário de Notícias* seria a antessala de uma polêmica travada entre dois expoentes de destaque no cenário intelectual do país em 1939. De acordo com Sérgio Cabral,

o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos provocou imediatamente uma polêmica entre dois intelectuais de grande projeção: o historiador Pedro Calmon e o romancista José Lins do Rego. O debate refletiu as tendências ideológicas dos contendores: de um lado, sem esconder suas convicções racistas, Pedro Calmon, filho da aristocracia baiana e que se notabilizou em sua obra por destacar o papel das classes dominantes; do outro, José Lins do Rego, paraibano, que reproduziu em seus romances a saga do povo nordestino e, em particular, os conflitos entre os trabalhadores e os donos de engenhos de açúcar.⁹⁷⁷

O nome de Carmen Miranda somente é mencionado ao final da referida contenda. Contudo, Pedro Calmon e José Lins do Rego deflagram a polêmica em torno do samba justamente no momento em que a cantora embarca aos Estados Unidos acompanhada pelo

⁹⁷⁶ “A Musica brasileira na exposição de Nova York”. *Diario de Noticias*, 6 de maio de 1939, segunda secção, p. 9.

⁹⁷⁷ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 70-71. O autor, além do comentário citado, limita-se a transcrever, na obra em questão, parte dos textos publicados nos jornais *A Noite* e *O Jornal*. Apesar da importância, o debate travado entre Pedro Calmon e José Lins do Rego sobre a identidade nacional naquele contexto, carece de análises pormenorizadas pela historiografia brasileira. Monica Pimenta Velloso, citando Sérgio Cabral, afirma que a polêmica “revela que a ‘invenção do samba’ foi conflituosa” (VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 39). Adalberto Paranhos, por sua vez, igualmente citando Cabral, afirma que “José Lins não deixava por menos ao endereçar suas críticas àquele filho dileto das classes dominantes baianas” e que “Pedro Calmon se defendia, se bem que em sua defesa vinha à tona pressupostos racistas” (PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; FAPEMIG, 2015, p. 75).

Bando da Lua, no contexto em que o *Pavilhão Brasileiro* é inaugurado na *Feira Mundial de Nova York*.

Publicados na imprensa brasileira em meados de 1939, os textos desses dois intelectuais que configuram a polêmica em torno da viagem de Carmen Miranda aos Estados Unidos serão analisados neste capítulo. De um lado, o historiador Pedro Calmon, expoente do classicismo erudito dos autores consagrados e adepto da perspectiva do racismo científico, herança do século XIX, que, no Brasil, imputava-se à chamada “escola” Nina Rodrigues. Do outro lado, José Lins do Rego, um dos nomes do “romance de 30”, adepto da proposta modernista de subversão das letras nacionais e que se coloca como discípulo do “Regionalismo-Tradicionalista” elaborado por Gilberto Freyre desde sua chegada ao Brasil em 1923.

Antes de analisar a polêmica em pormenores, contudo, é preciso pontuar os pressupostos científicos e os paradigmas de interpretação da história do Brasil aos quais se filiam os autores em questão. Embora trata-se de tarefa copiosa nesse momento, as trajetórias biográficas de Pedro Calmon e José Lins do Rego são indispensáveis ao entendimento dos argumentos utilizados por eles na polêmica em análise.

7.1.2. A raça negra há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo: o determinismo científico racista no pensamento de Pedro Calmon

Em 1939, Pedro Calmon era diretor da Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, cargo que ocupou até 1948. Ingressara na instituição em 1934 como livre docente da disciplina de Direito Público Constitucional e tornara-se Reitor de 1948 a 1966. Em 1936 foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a presidência da casa em 1945. De 1927 a 1930 foi deputado estadual na Bahia e em 1935 foi eleito deputado federal. Entre 1950 e 1951 foi ministro da Educação e Saúde do Governo Dutra (1946-51).

Foi professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, desde a sua fundação em 1940, e da Faculdade de Filosofia da Universidade Santa Úrsula no Rio de Janeiro. Em 1935 regeu a cadeira de História da Civilização Brasileira na Universidade do Distrito

Federal e, em 1955, ocupou a “cátedra de História do Brasil do Colégio Pedro II com uma tese de concurso sobre a análise da documentação inédita acerca das minas de prata”.

Sua atividade intelectual se destaca como historiador, seja como autor de biografias ou de romances históricos. Foi biógrafo do Padre Anchieta (1930), de Dom Pedro I (1933), de Dom Pedro II (1938), de Dom João VI (1935), de Castro Alves (1935), da Princesa Isabel (1914), dentre outros. A partir da década de 1930, escreveu uma série de livros dedicados à história do Brasil: *História da civilização brasileira* (1933); *História Social do Brasil* (1º vol.: Espírito da sociedade colonial - 1935; 2º vol.: Espírito da sociedade imperial - 1937; 3º vol.: A época republicana – 1939); *História do Brasil* (1º vol.: As origens - 1939; 2º vol.: A formação - 1941; 3º vol.: A organização 1943; 4º vol.: O Império - 1947; 5º vol.: A República - 1955; *História diplomática do Brasil* (1941); *Brasil e América: História de uma política* (1941); *História da fundação da Bahia* (1949); *Brasil*, (com Jaime Cortesão – 1956); *História do Brasil*, 7 vols., ilustrados (1959).⁹⁷⁸

História da Civilização Brasileira, publicada em 1933 e originada no ano anterior na disciplina de História do Brasil ministrada no Curso de Museologia, então vinculado ao Museu Histórico Nacional, é considerada sua obra mais importante. Pedro Calmon a define, na “Explicação da 1ª Edição”, como “uma nova síntese da história do Brasil: história social, econômica, administrativa e política”.⁹⁷⁹ Para Arno Wehling, trata-se de uma “história da civilização” que engloba todos os âmbitos da sociedade, “além do próprio processo de formação territorial e as vicissitudes de sua evolução como estado nacional”.⁹⁸⁰

Combinando autores clássicos da historiografia brasileira do período – “Varnhagen, Handelmann, Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Martius, Nina Rodrigues, Teodoro Sampaio, Brás do Amaral, Euclides da Cunha, Calógeras e João Lúcio de Azevedo”,⁹⁸¹ à obra de Marx e do ainda desconhecido no Brasil, Lucien Febvre, Calmon estaria conectado com a

⁹⁷⁸ A biografia completa de Pedro Calmon está disponível na página eletrônica da Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D193/biografia>. Acesso em: 06 ago. 2017.

⁹⁷⁹ CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p. 12.

⁹⁸⁰ WEHLING, Arno. “Apresentação: Pedro Calmon e a “História da Civilização Brasileira””, In: CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p. 17. Arno Wehling (Rio de Janeiro, 1947), historiador e advogado, é doutor em História e Livre Docente em História Ibérica. Desde 1996 é presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Em 2017 foi eleito para ocupar a cadeira de Ferreira Gullar na Academia Brasileira de Letras.

⁹⁸¹ WEHLING, Arno. “Apresentação: Pedro Calmon e a “História da Civilização Brasileira””, In: CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p. 19.

produção intelectual da década de 1930, visto que “valorizava as perspectivas das ciências sociais”.⁹⁸² Nas “Duas explicações sobre a 3ª Edição”, publicada em 1937, diferente das grandes nações, afirma ele, que construíram lendas históricas para definir “tradições poesias, alma e sentido”, ao “Brasil bastava-lhe o sincero retrospecto de sua lenta elaboração, essa sociologia dos tempos idos”.⁹⁸³

A narrativa sociológica que propõe estaria, assim, comprometida com uma suposta “verdade histórica” assegurada pela isenção do registro concreto de documentos e dos relatos comprobatórios da ocorrência dos fatos.⁹⁸⁴ Esse compromisso aparece em suas obras sempre como destaque. Na “Explicação” à primeira edição de *História Social do Brasil*, publicada em 1935, Calmon destaca que, diferente do trabalho de “síntese da evolução brasileira” que desenvolvera na *História da Civilização Brasileira*, sua nova obra dedicava-se “aos principais aspectos da formação nacional”. Restrita ao período colonial, no qual estariam as “origens do Brasil”, a obra demonstrava “preocupação com a verdade, a crítica das fontes, a avaliação e a comparação dos fatos, a curiosidade dos movimentos e a explicação das forças: o ‘Espírito da sociedade colonial’”, título do primeiro de três volumes publicados posteriormente.⁹⁸⁵

Nas “Palavras prévias” à primeira edição de *O rei filósofo: vida de D. Pedro II*, publicada em 1938, Calmon define como que uma fórmula. Bastaria, assim, lançar luz ao passado, destacando os fatos decisivos e os homens relevantes: “quando a arte de narrar se desprendesse da infância política – insensível e tenaz – que subtilmente lhe corrompe os intuitos, a luz da História, derramando-se pelos panoramas do passado, seria também o bom clarão da verdade”. Era preciso que se revelassem os “homens e cousas das origens nacionais”

⁹⁸² WEHLING, Arno. “Apresentação: Pedro Calmon e a “História da Civilização Brasileira””, In: CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p. 18.

⁹⁸³ CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p. 14.

⁹⁸⁴ Seu pressuposto científico sustenta-se no método historiográfico elaborado por Langlois e Seignobos no final do século XIX, que era a concepção de história hegemônica no Brasil nos anos 1930, quando Calmon escreveu a maioria de suas obras. Fortemente influenciada pelo historicismo de Leopold Von Ranke, a chamada “Escola Metódica” considerava que a subjetividade do historiador poderia ser suprimida através da aplicação do método. A partir da primeira geração dos Annales, sobretudo com os trabalhos de Lucien Febvre do final dos anos 1920, quando a disciplina histórica passa por uma reelaboração, a história tradicional foi então acusada de praticar o que se acusou de “história historizante”, caracterizada por considerar somente os documentos escritos, por dar exagerada ênfase aos acontecimentos, por se restringir a personagens heroicos, por privilegiar os fatos políticos, diplomáticos e militares e por não realizar análises interpretativas (BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. “A escola metódica”, In: _____. *As escolas históricas*. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d., p. 97-118; GAY, Peter. “Ranke: o crítico respeitoso”. In: _____. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp 63-93; LANGLOIS, Charles & SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. Buenos Aires: Editorial la Pleyade, 1983; FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.; BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991).

⁹⁸⁵ CALMON, Pedro. *História Social do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941 [1935], p. 9.

que “representam os povos, os seus personagens dirigentes [...], as forças condutoras do país, vidas insígnies que se não separam mais de sua evolução, as almas-sínteses”. Sua biografia do imperador cumpriria, assim, um dever cívico comprometido com a “seria preocupação da fidelidade límpida e impessoal”.⁹⁸⁶

Na introdução de sua *História do Brasil* publicada em 1959, mas que, segundo ele, fora concebida vinte anos antes, recorre ao estatuto da verdade histórica forjado na antiguidade clássica para justificar sua narrativa: “como entre platônicos e aristotélicos, uma divergência fundamental separa dos discípulos de Heródoto (que no reconto frondoso amam o popular, o enigmático, o lendário) os do sóbrio Tucídides – presos à fidelidade do testamento e do documento”. Assim, a História que entende produzir tem compromisso com “a restauração das idades extintas pela honesta pesquisa dos seus vestígios – cujos propósitos pedagógicos carregam a responsabilidade cívica da lição e da homenagem, da advertência e da justiça”, em contraposição à “concepção entusiástica de uma humanidade que convive com o mito e o absurdo, no seu mundo ilógico”.⁹⁸⁷ Conforme se verá em seguida, essa concepção de história

⁹⁸⁶ CALMON, Pedro. *O rei filósofo: vida de D. Pedro II*. São Paulo: Nacional, 1939 [1938], pp: XVII-XVIII.

⁹⁸⁷ CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, v. 1, XXV. De acordo com François Hartog, “Tucídides de Atenas marca o ponto de partida da história entendida como discurso da verdade [...]. Nas primeiras páginas da *História da Guerra do Peloponeso*, está inscrita, de fato, uma vontade de ruptura com as outras Histórias e, principalmente, a começar pelas mais célebres: as de Heródoto. Ao expor sua investigação, Heródoto pretendia “impedir que as obras realizadas pelos homens, no decorrer do tempo, fossem suprimidas da memória e que grandes e admiráveis ações [...] deixassem de ser relatadas”. O fato de não estar preocupado com a verdade está longe de significar que seu maior prazer consista em mentir: seu projeto é simplesmente diferente. Ele pretende “dizer o que se diz”, não por acreditar forçosamente, nem para obrigar o público a acreditar sempre necessariamente em tal versão; mas ele julga que seu dever, enquanto narrador, consiste em dizer o que se diz, com a condição, se necessário, de privilegiar (pela ordem de apresentação, por exemplo) a versão que lhe parece ser a mais “confiável” (*pithanos*). Com efeito, uma das provas suscetíveis de ser fornecidas de seu saber - portanto, uma de suas prerrogativas para obter crédito por parte de seus leitores - é o número de versões que conhece a respeito do mesmo acontecimento, contentando-se às vezes em sublinhar, de passagem, que procedeu à coleta de outras que não serão expostas. Nessa narrativa, que obedece às exigências da persuasão e nunca está acabada (visto que o narrador, se pretender ser “o mais confiável” dos investigadores, deve ter sempre disponível uma versão de sobra), o narrador é onipresente. Tendo o dever de dizer o que se diz, ele é o único avalista desses múltiplos dizeres; enquanto único sujeito de enunciação, ele é, por suas intervenções diretas e indiretas em sua narrativa, aquele que sabe. Ele é, de acordo com um termo utilizado por Heródoto, aquele que *semainei*, aquele que faz ver e que faz saber. Tucídides desqualifica, em algumas palavras, essa maneira de fazer história. Ela é a obra daqueles que ele designa por “logógrafos”, ou seja, pessoas que transcrevem os *logoi*, que dão forma (*sunethesan*) às narrativas que circulam boca a boca.” Por que são condenáveis? Fundamentalmente, porque seu discurso obedece a uma economia do prazer: eles procuram agradar o auditório e cedem ao prazer do ouvido; e, mesmo que tivessem tal desejo, eles seriam incapazes de evitar essa postura porque se trata de uma das condições peculiares do funcionamento da comunicação oral, que leva a produzir “trechos aparatosos” para um auditório do momento. Resultado: em vez de fazerem história, eles estão impregnados pelo *muthodes*, termo condescendente, para não dizer, desdenhoso, já que não se trata “verdadeiramente” do *muthos*, como ocorre com os poetas, mas de algo que se parece com o *muthos* - apesar da aparência, não o é efetivamente -, ao mesmo tempo, incrível, indemonstrável e permeado de verossímil” (HARTOG, François. “O olhar de Tucídides e a história ‘verdadeira’”, In: _____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 77-79).

está intimamente ligada às ideias que defende nos textos que publicou por ocasião da polêmica com José Lins do Rego.

Os pressupostos científicos sobre os quais se assenta o compromisso com a “verdade histórica” apregoado por Pedro Calmon integram o repertório teórico do final do século XIX, que deve muito ao transformismo lamarckiano, ao darwinismo, ao spencerianismo, e ao materialismo monista de Haeckel.⁹⁸⁸ No Brasil, explica Silvio Romero, entre 1868 e 1878, um “bando de ideias novas” penetrou no país desferindo “os mais rudes golpes” ao romantismo. O novo ideário, conformado pelo “positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, *folk-lore*, novos processos de crítica e de história literária, transformação da intuição do direito e da política”,⁹⁸⁹ alimentou o determinismo científico na conformação do pensamento nacional até 1910.

De acordo com Renato Ortiz, “os parâmetros de raça e meio fundamentam o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros em fins do século XIX e início do século XX. A interpretação de toda a história brasileira escrita no período adquire sentido quando relacionada a esses dois conceitos-chaves.⁹⁹⁰ O discurso chamado de racismo científico encontrara em intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, exemplos paradigmáticos da definição da nação a partir de uma perspectiva determinista, na qual o meio geográfico desempenharia papel central na evolução das raças.

Segundo Roberto Ventura, eles

se voltaram para as formas sincréticas de literatura, religião e cultura, das quais foram os primeiros intérpretes. Consideravam o Brasil como uma nação multiétnica ou uma “sociedade de raças cruzadas”, na expressão de Romero, caso único e singular de mestiçagem extremada. Por outro lado, encaravam a mestiçagem como uma desvantagem evolutiva e uma ameaça à civilização, por trazer riscos de degeneração ou esterilidade devido à fusão de raças díspares.⁹⁹¹

⁹⁸⁸ Marçal de Menezes Paredes dissecou o repertório teórico do final do século e sua recepção no Brasil, na *Escola do Recife*, em: PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

⁹⁸⁹ ROMERO, Sílvio. “Academia Brasileira de Letras – Discurso pronunciado aos 18 de Dezembro de 1906, por ocasião da recepção do Dr. Euclides da Cunha” In: *Provocações e Debates (Contribuições para o Estudo do Brasil Social)*. Porto: Livraria Chardron, 1910, p.359-360.

⁹⁹⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 15-16.

⁹⁹¹ VENTURA, Roberto. “Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república”, In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: histórias. São Paulo: SENAC, 2000, p. 332.

Silvio Romero discutiu a questão do mestiço sob esse viés interpretativo, destacando fatores étnicos, biológicos e climáticos na constituição do “branqueamento como forma de ajuste do racismo europeu às condições brasileiras”.⁹⁹² Havia que se encontrar uma solução civilizatória para um povo mestiço, resultado da mistura de três raças – o branco, o índio e o negro, esta última considerada inferior, mas que despertava crescente interesse dos intelectuais em função da campanha abolicionista e da conseqüente inserção social dos negros libertos.

Silvio Romero admitia, por exemplo, que o meio modificava uma raça. Em *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1888, o “povo brasileiro”, afirmara, ainda

não é um grupo étnico definitivo; porque é um resultado pouco determinado de três raças diversas, que ainda acampam em parte separadas ao lado uma da outra (...). A raça ariana, reunindo-se aqui a duas outras totalmente diversas, contribuiu para a formação de uma *sub-raça* mestiça e crioula, distinta da europeia. A introdução do elemento negro, não existente na maior parte das repúblicas espanholas, habilita-nos, por outro lado, a afastar-nos destas de um modo bem positivo.⁹⁹³

Para o autor, o mestiço seria “a genuína formação histórica brasileira”. Contudo, afirma, “na mestiçagem a seleção natural, ao cabo de algumas gerações [dois ou três séculos], faz prevalecer o tipo de raça mais numerosa, e entre nós, das raças puras a mais numerosa, pela imigração europeia, tem sido, e tende ainda mais a sê-lo, a branca”.⁹⁹⁴ Embora valorize o “elemento negro” como fator singularizante do “povo brasileiro”, baseia-se numa escala valorativa que o considera inferior em relação ao branco. O branqueamento surge, assim, como a forma positiva de “resolver” o problema da mestiçagem.

Especificamente com relação ao elemento negro, que interessa mais de perto a este trabalho por estar em discussão entre Pedro Calmon e Lins do Rego, foi o médico Nina Rodrigues quem procurou estabelecer critérios científicos para definir a inferioridade das raças não-brancas. Em *Os africanos no Brasil*, publicado postumamente em 1933, mas escrito entre 1890 e 1905,⁹⁹⁵ embora admita “a viva simpatia que nos inspira o Negro brasileiro”, denuncia

⁹⁹² VENTURA, Roberto. “Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república”, In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: histórias. São Paulo: SENAC, 2000, p. 357.

⁹⁹³ ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Primeiro – contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 110-111.

⁹⁹⁴ ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Primeiro – contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 112.

⁹⁹⁵ No prefácio à primeira edição, Homero Pires conta que, após a morte de Nina Rodrigues, parte de sua obra interrompida, “capítulos impressos, originais, notas, vasta documentação fotográfica”, ficou de posse de Oscar Freire, seu amigo e discípulo. “Às mãos da viúva de Nina Rodrigues”, continua ele, “voltou parte daquele material, a que acompanhava esta nota do próprio punho de Oscar Freire: ‘Nina Rodrigues, quando a morte o surpreendeu, condensava num valioso livro - *O Problema da Raça Negra na América Portuguesa*, - os notáveis estudos que

o que chamou de simpatias e excesso de proteção aos ex-escravos em detrimento dos critérios científicos.

No Brasil, dizia, “a inercia conserva por largo prazo o movimento recebido”. Se as bandeiras coloniais e as lutas pela independência haviam ficado no passado, a “notoria desestima pelos Portuguezes persiste mais ou menos latente na população brasileira”. Na literatura, “o culto pelo índio emblema, o índio convencional, de mera phantasia, mantém-se inalterável”, embora os índios estivessem “extintos, foragidos ou refugiados nas selvas, inacessíveis a toda a cultura”. Assim também se passava com o negro: “a escravidão se extinguiu, o Negro é um cidadão como qualquer outro, e entregue a si poderia supplantar ou dominar o Branco. Todavia domina no paiz a sympathia pela campanha abolicionista e instinctivamente todos se querem pôr de protetores da Raça Negra”.⁹⁹⁶

É o critério científico que faz a defesa de seus argumentos. “Os destinos de um povo”, continua,

não podem estar á mercê das sympathias ou dos odios de uma geração. A sciencia que não conhece estes sentimentos, está no seu pleno direito exercendo livremente a critica e a estendendo com a mesma imparcialidade a todos os elementos ethnicos de um povo. Não o pode deter a confusão pueril entre o valor cultural de uma raça e as virtudes privadas de certas e determinadas pessoas. Se conhecemos homens negros ou de côr de indubitavel merecimento e credores de estima e respeito, não ha de obstar esse facto o reconhecimento desta verdade — que até hoje não se puderam os Negros constituir em povos civilisados.⁹⁹⁷

Ele afirma analisar, portanto, a inferioridade da raça negra segundo critérios científicos orientados por condicionantes biológicas, apartado de qualquer análise cultural ou de juízo de valor sobre as questões morais e/ou sociais do cativo. Dessa forma, continua Nina Rodrigues,

o criterio scientifico da inferioridade da Raça Negra nada tem de commum com a revoltante exploração que delle fizeram os interesses escravistas dos Norte-

vinha fazendo a respeito havia quinze anos (1890-1905). Eu conhecia o plano da obra, os pormenores de alguns capítulos, o material de outros, e sobre o estudo de certas questões conversara o mestre muitas vezes comigo. Sabia o trabalho muito adiantado. Na qualidade de seu sucessor na Faculdade da Bahia, julguei um serviço de letras pátrias encarregar-me de organizar os últimos originais e publicar a obra. O meu pedido à excelentíssima viúva do meu mestre foi deferido. Vieram-me os originais, as notas e as provas já impressas” (PIRES, Homero. “Prefácio”, In: RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 5-6. Homero Pires (Ituaçu, 1887 - Rio de Janeiro, 1962), advogado e político, exerceu mandato de deputado federal pela Bahia de 1924 a 1930. Em 1934 foi deputado federal constituinte pela Bahia. Oscar Freire de Carvalho (Salvador, 1882 - São Paulo, 1923), médico formado na Faculdade de Medicina da Bahia, foi discípulo de Nina Rodrigues, de quem foi sucessor na cátedra de Medicina Legal. Em 1912, colaborou na criação do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

⁹⁹⁶ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 19-20.

⁹⁹⁷ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 20.

americanos. Para a sciencia não é esta inferioridade mais do que um phenomeno de ordem perfeitamente natural, producto da marcha desigual do desenvolvimento phylogenetico da humanidade nas suas diversas divisões ou secções.⁹⁹⁸

Endossando biologicamente a tese do branqueamento, Nina Rodrigues considerava que o Brasil seria “uma nação branca, forte e poderosa”. E “este juízo”, dizia, “que não disputa a infallibilidade ou a inerancia, nem aspira proselytismo, obedece, na sua emissão franca e leal, não só ao mais rudimentar dever de uma convicção scientifica sincera, como aos dictames de um devotamento respeitavel ao futuro da minha patria”.⁹⁹⁹

A raça negra, pelo contrário, por mais que tivesse prestado “incontestaveis serviços á nossa civilização”, por mais “justificadas que [fossem] as sympathias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão”, concluía Nina Rodrigues, “ha de constituir sempre um dos factores da nossa inferioridade como povo”. Sendo assim “o mestiçamento” que dominava o país, acabaria “privando-o, por largo prazo pelo menos, da direção suprema da Raça Branca”.¹⁰⁰⁰

Durante esse longo processo de branqueamento, opondo as realidades regionais do país, a raça negra seria eliminada do sul devido ao clima e à civilização teutônica que lá se consolidava. Do outro lado, no norte, “mestiços, vegetando na turbulencia esteril de uma intelligencia viva e prompta, mas associada á mais decidida inercia e indolencia, ao desânimo e por vezes á subserviencia”, estariam ameaçados de exploração por tiranos e pequenos ditadores.¹⁰⁰¹ Conforme veremos em seguida, todos esses argumentos, as convicções e os juízos de Nina Rodrigues serão utilizados por Pedro Calmon através de referência nominal ao médico.

Com Nina Rodrigues, afirma Éder Silveira, “forma-se uma escola de pensamento médico com forte atuação propositora de intervenções da *intelligentsia*, tornando-se aquilo que, em uma feliz imagem, foi definido por Lilia Moritz Schwarcz como um ‘misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários’”.¹⁰⁰² É, portanto, nesse

⁹⁹⁸ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 20.

⁹⁹⁹ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 24.

¹⁰⁰⁰ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-24.

¹⁰⁰¹ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-24-25.

¹⁰⁰² SILVEIRA, Éder. “Sanear para integrar: a cruzada de Monteiro Lobato”. In: _____. *Oswald ponta de lança e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2016, p. 16. Lilia Moritz Schwarcz estudou, em *O Espetáculo das raças*, o pensamento cientificista que se desenvolveu em instituições brasileiras de 1870 a 1930. Segundo ela, na Faculdade de Medicina da Bahia formou-se um grupo de médicos, autodesignados membros de uma “Escola Nina Rodrigues”, o qual defendia que “era a partir da mestiçagem que se previa a loucura, se entendia a criminalidade”. O pensamento dessa escola iria se desdobrar ao longo dos anos: “se a discussão sobre a higiene

contexto, no qual o pensamento científico servia de modelo interpretativo à nacionalidade, que se insere o pensamento dos autores aqui relacionados, dos quais é signatário Pedro Calmon.

Nina Rodrigues, apesar de considerar biologicamente a inferioridade da raça negra, identifica forte presença da cultura africana no Brasil, embora muitas vezes esse reconhecimento venha carregado de um juízo de valor que procura desqualificá-la. Como veremos em seguida, trata-se do mesmo posicionamento de Pedro Calmon, razão pela qual destacaremos aqui, da obra do médico baiano, os elementos que serão retomados na polêmica com José Lins do Rego.

De todas as manifestações africanas, afirma Nina Rodrigues, “foram as práticas religiosas do seu fetichismo as que melhor se conservaram no Brasil”, resguardadas, inclusive, nas formas múltiplas por que se manifestavam na África.¹⁰⁰³ O fetichismo africano constituído em culto no Brasil, explica ele, meio século após a extinção do tráfico de escravos, ficou reduzido ao da

mythologia gêge-yorubana [...]. Angolas, Guruncis, Minas, Haussás, etc., que conservam as suas divindades africanas, da mesma sorte que os Negros creoulos, Mulatos e Caboclos fetichistas, possuem todos, á moda dos Nagôs, *terreiros* e *candomblés* em que as suas divindades ou fetiches particulares recebem, ao lado dos *orichás* yorubanos e dos santos catholicos, um culto externo mais ou menos copiado das práticas nagôs.¹⁰⁰⁴

Nos terreiros de *candomblé* permaneceria, portanto, melhor demarcada a herança africana. No Bahia, afirma Nina Rodrigues, naquele momento predominava “o elemento creoulo e mestiço e as práticas são como nos *candomblés* e terreiros nagôs um mixto das duas mythologias”.¹⁰⁰⁵ Levemente alterada, contudo, no que diz respeito à organização, no Brasil apenas um *pai* ou *mãe* dirigia o terreiro, diferente da África onde existiam três ordens de sacerdotes. Outra diferença dizia respeito à forma para se referir às sacerdotisas, que aqui denominavam-se *filhas de santo*.

pública [...] mobiliza boa parte das atenções até os anos 1880, nos anos 1890 será a vez da medicina legal, com a nova figura do perito – que ao lado da policia explica a criminalidade e determina a loucura –, para nos anos 1930 ceder lugar ao “eugenista”, que passa a separar a população enferma da sã” (SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 248).

¹⁰⁰³ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-240.

¹⁰⁰⁴ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-321.

¹⁰⁰⁵ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-342.

Com essas referências relativas ao *candomblé* se quer destacar uma característica desses rituais evocadas por Pedro Calmon. Segundo Nina Rodrigues, no culto gegê, as sacerdotisas são

prostitutas de profissão que, depois de um noviciado de tres a quatro annos, consumidos em aprender os canticos e as dansas proprias do culto e a se prostituir nos seminarios, passam a residir em quarteirões especiaes das cidades. No pressupposto de que são esposas dos deuses, ellas não se podem casar e são destinadas á prostituição sagrada com os sacerdotes nas grandes solemnidades. Desnecessario affirmar que tal restrição é fácil e impunemente esquecida. Estas mulheres não são reputadas responsaveis pelos excessos que praticam, pois é de fé que nesses casos se acham possuidas de deuses ou *orichás*, á satisfação de cujos desejos servem de meros instrumentos.¹⁰⁰⁶

Embora afirme que, no Brasil, esses cultos não tenham estabelecido “uma prostituição sagrada assim regulamentada”, Nina Rodrigues conclui que eram “notórios os excessos e orgias que [reinavam] nos grandes candomblés”.¹⁰⁰⁷ É justamente esse suposto caráter orgiaco do ritual que Pedro Calmon vai retomar. Contudo, segundo Roger Bastide, trata-se de um equívoco: “certos brancos identificaram o candomblé com a *orgia*; ele é antes de tudo um sistema de *ética*”.¹⁰⁰⁸ Nesse sentido, afirma, Nina Rodrigues “não viu mais que simples manifestações de histeria nos transe místicos e nas crises de possessão que caracterizavam o culto público dos africanos brasileiros”.¹⁰⁰⁹

Bastide explica que durante o ritual de iniciação das filhas-de-santo, elas permanecem “num aposento pequeno, *camarinha* em português, *ariaxé* em africano, sob os cuidados da segunda sacerdotisa”. Nesse recinto, serão instruídas sobre uma série de deveres e obrigações, como “proibições de ordem alimentar e principalmente de ordem sexual. Durante a iniciação, é preciso que se conserve ‘limpa de corpo’, isto é, sem nenhuma relação com homens”. Essa orientação destruiria, portanto, “certa lenda ainda viva entre os brancos, que faz do *ariaxé* um aposento de orgias”. O mito, segundo Bastide, sustenta-se na crença de que o babalorixá, o sacerdote supremo, “aproveita do estado de submissão, de inconsciência dessas mulheres, para delas abusar”. Ele acrescenta que, “se algumas vezes casos desse gênero se produzem, o que é

¹⁰⁰⁶ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-350.

¹⁰⁰⁷ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-350.

¹⁰⁰⁸ BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 230.

¹⁰⁰⁹ BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

possível, em todo caso não se passam senão em terreiros em franca decomposição, e não nos tradicionais”.¹⁰¹⁰

No âmbito das expressões artísticas, Nina Rodrigues também destacara a influência africana presente no Brasil:

uma vez constituídas Linguagem e Bellas-Artes, se pode desassombrada e livremente reconhecer que, em estreita afinidade, todas as Bellas-Artes se vêm agrupar, de modo logico e natural, em torno da Linguagem nas duas formas culminantes da exteriorização dos sentimentos e do pensamento, a palavra e a escripta”.¹⁰¹¹

Ele considera que as línguas africanas exerceram grande influência “sobre o portuguez falado no Brasil”¹⁰¹² e que na música, na poesia e na dança, “o nexo com a linguagem falada se traduz no movimento, no rythmo, na successão”.¹⁰¹³ Sendo assim, na dança, “a mimica e os trejeitos das interpolações tornam suave e natural a transição da linguagem falada para a dansa”.¹⁰¹⁴

Em seguida, depois de definir os negros como “amantíssimos da dansa”, ele emite um juízo de valor: “ao som dos ruidosos tambores e das melopéas africanas, tão monotonas, passam elles noites inteiras e ás vezes a fio em trejeito e esgares coreographicos, em dansas e saltos indescriptiveis”.¹⁰¹⁵ Embalavam essas danças, instrumentos musicais fabricados exclusivamente pelos africanos como o *atabaque* ou *tambaque*, “especie de tambor, porém quadrado e muito estrepitoso”.¹⁰¹⁶ Coincidência ou não, esse trecho será retomado por Pedro Calmon, quase nos mesmos termos.

Por fim, completava a influência africana no Brasil, seu riquíssimo *folk-lore*. Para Nina Rodrigues, trata-se dos contos tradicionais dos povos africanos recolhidos por Silvio Romero em *Contos Populares do Brasil*, obra publicada em 1885 na qual ele reúne 19 “fabulas de origem africanas”.¹⁰¹⁷ Segundo afirma,

basta conhecer a tendencia incoercivel do Negro a falar, a contar historias, no que são capazes de gastar dias e noites; basta acrescentar a isto que á convivencia intima dos escravos com senhores accresceu sempre, durante a escravidão, o encargo de amas de

¹⁰¹⁰ BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 51

¹⁰¹¹ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 163-230.

¹⁰¹² RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 134.

¹⁰¹³ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 230.

¹⁰¹⁴ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 233.

¹⁰¹⁵ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 233.

¹⁰¹⁶ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 239.

¹⁰¹⁷ ROMERO, Sylvio. *Contos populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.

menino confiado às negras, para prever-se que a contribuição africana ao nosso *folklore* devia ter sido de inesgotável opulência.¹⁰¹⁸

Veremos através da análise dos textos de Pedro Calmon escritos por ocasião da polêmica com José Lins do Rego, que ele compartilha dos mesmos princípios de Nina Rodrigues. Ou seja, orienta-se pelo determinismo científico que considera a raça negra biologicamente inferior e, embora reconheça a contribuição da herança africana para a cultura brasileira, revela um juízo de valor negativo com relação às suas qualidades, especialmente no que diz respeito à música e pontualmente ao samba.

7.1.3. Em tudo que é expressão sincera da vida trazemos a influência negra: Gilberto Freyre e a valorização da cultura afro-brasileira no pensamento de José Lins do Rego

Em 1939, José Lins do Rego já era reconhecido por sua obra literária, sobretudo pelos romances que compõem o “ciclo da cana-de-açúcar”. Em “nota à primeira edição” de *Usina*, publicada em 1936, ele afirma encerrar a série composta pelas obras *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936).¹⁰¹⁹ Graduado pela Faculdade de Direito do Recife em 1923, o romancista trabalhou como jornalista, promotor público, fiscal de bancos e “Fiscal do Imposto e do Consumo” no Rio de Janeiro, onde fixou residência em 1935.

Em 1955, no discurso de posse como membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), José Lins do Rego expõe seu temperamento ao quebrar o protocolo: “A Academia merece a verdade de cada um de nós. Isto de engrandecer os mortos com roupa alheia não nos fica bem. Nada de intrujices para ser fiel à convenção. Sim, meus ilustres pares, esta nossa Academia vale mais que as regras do protocolo. Não serei um acadêmico protocolar”.¹⁰²⁰

É unânime, entre os estudiosos de José Lins do Rego, a opinião de que se tratava de um homem avesso a cerimônias.¹⁰²¹ Conta-se que muitas vezes entrava e saía do bar sem

¹⁰¹⁸ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, 276.

¹⁰¹⁹ REGO, José Lins do. *Usina* Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 21, recurso digital.

¹⁰²⁰ REGO, José Lins do. *Discurso de posse* na Academia Brasileira de Letras em 15 de dezembro de 1956. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jose-lins-do-rego/discurso-de-posse>. Acesso em: 12 Ago. 2017.

¹⁰²¹ Sobre a vida e a obra de José Lins do Rego consultar: CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961; COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Angela Bezerra

cumprimentar nem conversar com ninguém. Segundo Otto Maria Carpeaux, ele era “mais um homem da terra do que dos livros [...], um homem da comida boa e farta, das meninas bonitas, do futebol e do povo”. Seu estilo pessoal teria conformado, assim, sua obra, muito característica do “romance de 30” por tratar “dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo”.

Se era inegavelmente modernista, contudo, afirma Carpeaux, fazia uma literatura diferente, semelhante àquela dos contadores de histórias do passado.¹⁰²² Dessa forma, suas obras se utilizam sempre da recordação, da memória, da observação, da imaginação e das fantasias de sua própria infância. Para Durval Muniz de Albuquerque Jr., seus romances “não nascem de uma pesquisa sociológica, mas são livros feitos a partir de histórias que lhe foram contadas nas salas dos engenhos, nas cozinhas pelas negras”.¹⁰²³

Atravessa sua obra, o desmoronamento da antiga sociedade tradicional, solapada pelo processo de modernização na região da cana-de-açúcar. A marginalidade de suas personagens surge, então, como uma denúncia dessas transformações, responsáveis pela situação de miséria a que estão submetidas. Trata-se, portanto, conforme José Aderaldo Castello, de uma obra autobiográfica, “produto da experiência vivida no ambiente do engenho, consciente ou inconscientemente acumulada pela memória”.¹⁰²⁴

Se adotou a cartilha modernista, no sentido de romper com estética literária típica do academicismo das letras tradicionais, fora também um crítico contumaz dos principais expoentes da Semana de 22 em São Paulo. Para ele, o ideal social que a literatura deveria pôr em prática, no sentido de nacionalizar a produção artística e intelectual, destoava da agenda paulista. É nesses termos que se coloca como um discípulo dos postulados elaborados por Gilberto Freyre a partir de 1923.

(orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991; COSTA E SILVA, Alberto da (Coord.). *Ciclo “Centenário de José Lins do Rego”*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Finfoid%3D4251%26sid%3D509>. Acesso em: 12 Ago. 2017.

¹⁰²² CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rego”, In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 387-389.

¹⁰²³ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011, p. 148.

¹⁰²⁴ CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p. 179.

Em 1935, José Lins do Rego rebateu uma matéria de Sérgio Milliet publicada na imprensa paulista, em que exaltava o movimento de 1922 em São Paulo como marco da ruptura com o passado das letras tradicionais:

Para nós, do Recife, essa “Semana da Arte Moderna” não existiu, simplesmente porque, chegando da Europa, Gilberto Freyre nos advertia da fraqueza e do postigo do movimento. Eu mesmo [...] me pus no lado oposto, não para ficar com Coelho Netto e Laudelino Freire, mas para verificar na agitação modernista uma velharia, um desfrute, que o gênio de Oswald de Andrade inventara para divertir os seus ócios de milionário.¹⁰²⁵

A Semana de 1922 teria sido, assim, a mesma *mise-en-scène* que Marinetti já havia realizado na Europa anos antes. Depois de atacar Oswald, o alvo foi o autor de *Macunaíma*. Mário de Andrade é acusado de utilizar uma língua fabricada como “um arranjo de filólogo erudito [...], tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira”. Seu “herói sem nenhum caráter” era tão artificial quanto o Perí de José de Alencar. Não fosse seu talento poético, afirma José Lins, “seria o *Macunaima* uma coisa morta, folha seca, mais um fichário de erudição folclórica do que um romance”.¹⁰²⁶

Ainda em 1935, num texto em que sai em defesa de o escritor modernista Antonio de Alcântara Machado, José Lins do Rego volta a atacar os líderes do movimento paulista. Suas críticas procuram esvaziar de sentido o conteúdo da literatura defendida pelos modernistas de São Paulo. O talento de Mário de Andrade teria sido deturpado por um “interesse sectário” que fez de *Macunaíma* “um fabuloso apanhado de modismos”.¹⁰²⁷ Parece ser o sentido destrutivo da primeira fase do movimento o mote das acusações. Oswald é atacado duramente nesse texto. Ele seria o corsário de guerra, “a quem só interessava o cadáver do adversário para tripudiar sobre o pobre. Matou muita gente com ferocidade. Aliás, este gosto pelo assassinio não se amorteceu com a idade”.¹⁰²⁸

Anos mais tarde, em 1944, na conferência *O caminho percorrido* pronunciada em Belo Horizonte, Oswald de Andrade, reconhecendo o papel de José Lins do Rego na consolidação de uma literatura comprometida em descobrir e exaltar o “povo” brasileiro, dizia não guardar

¹⁰²⁵ REGO, José Lins do. “Espécie de história literária”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 49.

¹⁰²⁶ REGO, José Lins do. “Espécie de história literária”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 50-51

¹⁰²⁷ REGO, José Lins do. “Antonio de Alcântara Machado”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 56

¹⁰²⁸ REGO, José Lins do. “Antonio de Alcântara Machado”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 54.

“nenhum rancor do escritor de *Banguê*”. Em seguida, expõe os traços de sua figura sisuda, pouco polida e polêmica: “sei que no fundo ele é um bom rapaz, que nada tem de canibalesco como indicam [...] a cara, o grito, o prazer pelo futebol”.¹⁰²⁹

Conforme se viu no texto em que rebate o artigo de Sérgio Milliet, José Lins do Rego orientava-se à época da realização da Semana de 1922 pelo que pensava Gilberto Freyre, recém-chegado ao Brasil em 1923. No prefácio que escreveu à *Região e Tradição* em 1941, ele descreve o encontro como um marco definitivo em sua vida e obra:

Foi numa tarde de Recife, do nosso querido Recife, que nos encontramos, e de lá para cá a minha vida foi outra, foram outras as minhas preocupações, outros os meus planos, as minhas leituras, os meus entusiasmos.

[...]

Em 1923 havia elle chegado da Europa. E andava em verdadeiras núpcias com a terra, após quase 6 annos de ausência. Todo o Brasil lhe apparecia numa festa de luz, de cor, num deslumbramento. Os seus primeiros artigos eram como cartas de chronista saltando de caravela. Mas um chronista lúcido, de lucidez de quem via tudo criticando, sentindo valores, verificando erros.

[...]

Para mim tivera começo naquella tarde de nosso encontro a minha existência literaria.¹⁰³⁰

O que o relato prenuncia é a filiação do autor ao “Regionalismo-Tradicionalista” elaborado por Gilberto Freyre. Para José Lins do Rego, seus postulados, que tratavam de dar universalidade ao Nordeste, absorviam o “movimento moderno, no que este tinha de mais sério. Queríamos ser do Brasil sendo cada vez mais da Paraíba, do Recife, de Alagoas, do Ceará”, dizia ele.¹⁰³¹

Inaugurado, segundo José Lins, pel’A *Bagaceira*, obra de José Américo de Almeida publicada em 1928, o ideal artístico do romance regionalista moderno era uma herança do jovem Freyre. Em 1923 ele havia redescoberto-o no aspecto nativo das “casas velhas”, dos “sobrados”, dos “frontões humildes”, das “biqueiras”, dos “portões arruinados”, do povo que fazia “o carnaval mais alegre do mundo”, do “povo simples das revoluções liberaes”, do “povo camaradeiro dos bumba-meu-boi”, do “povo triste dos maracatus”. Esse era o antídoto de

¹⁰²⁹ ANDRADE, Oswald de. “O caminho percorrido”, In: _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 115.

¹⁰³⁰ REGO, José Lins do. “Notas sobre Gilberto Freyre”, In: FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 9-10.

¹⁰³¹ REGO, José Lins do. *Presença do Nordeste na literatura*. [Rio de Janeiro]: [Ministério da Educação e Cultura, Serviço de documentação], [1950?], p. 23.

Freyre contra a artificialidade do movimento modernista de São Paulo, cuja aparência era ainda “exterior, rethorica, mais discursiva do que real”.¹⁰³²

Segundo José Aderaldo Castello, José Lins do Rego “pode ser considerado, no campo específico da afirmação crítica e da criação literárias, o que foi o inspirador do referido movimento no setor das interpretações sociológicas”.¹⁰³³ O romancista e o sociólogo reivindicam, assim, “a legitimidade e a autenticidade de uma atitude considerada original”, qual seja, modernizar o país sendo cada vez mais tradicional.¹⁰³⁴

Se a preocupação dos modernistas de São Paulo, sobretudo a partir de 1924, foi conformar uma manifestação artística como coeficiente de nacionalidade ao concerto universal das nações proposta pela modernidade, um outro projeto modernista, idealizado por Gilberto Freyre nos anos 1920, explorava a literatura e as manifestações das culturas regionais como expressões tradicionais do Brasil. Ele próprio reivindica para si, ao lado de José Lins do Rego, a conformação do “romance de 30” à nova interpretação do país naquele momento.

Essa atitude decorria, dizia Freyre, do contato com os “meios universitários estrangeiros e com movimentos intelectuais e artísticos de vanguarda dos Estados Unidos e da Europa, no segundo e no terceiro decênio” do século XX.¹⁰³⁵ Recém-chegado ao Brasil em 1923 depois de concluir seus estudos nas Universidades de Baylor e de Colúmbia, nos Estados Unidos, e de uma temporada na Europa, onde frequentou Oxford,¹⁰³⁶ Freyre criticou duramente a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922. Segundo Lins do Rego, ele defendia que “o Brasil não precisava do dynamismo de Graça Aranha, e nem da gritaria dos rapazes do Sul; o Brasil precisava era de se olhar, de se apalpar, de ir às suas fontes de vida, às profundidades da sua consciência”. Ao contrário, os paulistas pretendiam “arrancar raízes que estavam tão bem pregadas á terra e desprezar os nossos sentimentos e valores nativos”.¹⁰³⁷

¹⁰³² REGO, José Lins do. *Presença do Nordeste na literatura*. [Rio de Janeiro]: [Ministério da Educação e Cultura. Serviço de documentação], [1950?], p. 11.

¹⁰³³ CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p. 97.

¹⁰³⁴ CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p. 184.

¹⁰³⁵ FREYRE, Gilberto. “Recordando José Lins do Rego”, In: _____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 57.

¹⁰³⁶ CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p. 31.

¹⁰³⁷ REGO, José Lins do. “Notas sobre Gilberto Freyre”, In: FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 11-12.

Desde que retornara ao Brasil, até 1930, Freyre publicou trabalhos e artigos na imprensa dedicados à pesquisa regionalista de valores tradicionais. De acordo com José Aderaldo Castello, “quase tudo o que se afirma de fundamental, do ponto de vista regionalista, na coletânea dos primeiros artigos publicados de Gilberto Freyre [...] é confirmado, em definições talvez mais expressivas, no “Manifesto regionalista de 1926”, ou deriva deste, se escrito posteriormente”.¹⁰³⁸ Para Florestan Fernandes, o *Manifesto Regionalista*, documento resultante do *I Congresso Regionalista do Nordeste* realizado no Recife entre 7 e 11 de fevereiro de 1926, evento promovido por um grupo de intelectuais liderado por Freyre, consolidou a contestação do projeto modernista de São Paulo. O documento proclamara “a defesa da região enquanto unidade de organização nacional; e a conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil, em geral, e do Nordeste, em particular”. Atribui, dessa forma, à escala regional, a condição para a definição da nacionalidade.¹⁰³⁹

¹⁰³⁸ CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p. 41-42.

¹⁰³⁹ FERNANDES, Florestan. Os dilemas do Nordeste. *São Paulo em Perspectiva*, 7(2):20-21, abril/junho 1993, p. 23. Segundo o autor, Joaquim Inojosa, um dos participantes do *Congresso*, afirma em sua obra *Pá de Cal*, “que o Manifesto Regionalista não foi publicado em 1926, mas sim em 1952, data em que Gilberto Freyre provavelmente o teria redigido” (FERNANDES, Florestan. Os dilemas do Nordeste. *São Paulo em Perspectiva*, 7(2):20-21, abril/junho 1993, p. 23, em nota). Considerando a documentação da época e a bibliografia especializada, embora Freyre afirme nas primeiras linhas do *Manifesto* que o documento “foi lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que se reuniu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926”, parece que Inojosa tem razão (FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 47). A cobertura que o *Diário de Pernambuco* fez do evento não menciona nenhuma leitura do manifesto por Freyre. De acordo com a matéria publicada na edição de 9 de fevereiro de 1926, foi Moraes Coutinho quem ficara “encarregado de apresentar e esclarecer o programma do movimento regionalista nas suas tendências e idéas geraes”. Somente na “1ª sessão plenária”, realizada na segunda noite, no dia oito daquele mês, o presidente deu “a palavra ao sr. Gilberto Freyre, para a leitura do seu trabalho sobre a esthetica e as tradições da cosinha nordestina (“1º Congresso Regionalista do Nordeste”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 9 de fevereiro de 1926, p. 3). A polêmica em torno do *Manifesto* é explicada por autores contemporâneos. Segundo Antonio Dimas, “Gilberto levou adiante o seu projeto e bem mais tarde, já em 1952, deu-lhe forma definitiva através deste documento que se chama Manifesto Regionalista, do qual se conhecem várias edições e uma sacudida polêmica. Quem a levantou com estardalhaço foi Joaquim Inojosa e quem a sistematizou de modo sereno foi Neroaldo Pontes de Azevedo em seu trabalho obrigatório sobre o Modernismo e Regionalismo, voltado para os anos 20 em Pernambuco. Em resumo, deu-se o seguinte: logo que saiu a primeira edição desse manifesto, em 1952, Gilberto Freyre garantia que só então pudera retomar para publicação um texto que já estava pronto em 1926, por ocasião do Congresso Regionalista. Em 1965, Wilson Martins desconfiou da autenticidade dessa afirmação e em 1968 Joaquim Inojosa provocou um “J’accuse” através de uma obra farta de documentação, mas mal estruturada e desengonçada, cujos três volumes se chamam O movimento modernista em Pernambuco. Depois destes volumes, Inojosa voltou à carga de novo, com dois outros libelos tão desajeitados quanto o primeiro: *Pá de cal* (1978) e *Sursum corda!* (1981) (DIMAS, Antonio. Um manifesto guloso. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 16). Conforme Cauby Dantas, o citado professor Neroaldo Pontes de Azevedo “afirma que muitas das ideias de Gilberto Freyre, inseridas no texto que presumivelmente seria de 1926, aparecem em artigos divulgados pela imprensa à época do Congresso Regionalista, ocorrido entre 7 e 11 de fevereiro daquele ano. Mas não há alusões à leitura de Manifesto algum (DANTAS, Cauby. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015, p. 76).

No prefácio à sexta edição do *Manifesto*, Freyre chamava a atenção dos historiadores contemporâneos para a existência, na década de 1920, de uma geração de intelectuais e artistas que divergiu dos grupos paulista e carioca. No Recife, os “Regionalistas-Tradicionalistas” teriam sido, “a seu modo, modernos e até modernistas”.¹⁰⁴⁰ Em Pernambuco, a exemplo de São Paulo, existia um “ânimo ou gosto de iniciar, de descobrir, de renovar, de antecipar, que fez com que se assistisse nesses lugares às primeiras iniciativas de substituir a colonização portuguesa por uma “autocolonização”. Desde os mascates do século XVIII, na então Capitania de Pernambuco, observava-se na região uma atitude moderna que faria eco nas revoltas de 1817 e 1848 e alcançaria, em fins do século XIX, na “escola de Recife”, o “modernismo do mais puro”.¹⁰⁴¹

A forma de ser moderna do movimento do Nordeste, não havia sofrido influência do modernismo de São Paulo, dizia Freyre, “a não ser em casos quasi individuais ou isolados: o do sr. Joaquim Inojosa, por exemplo, por algum tempo discípulo intransigente, no Recife, de “modernistas” do Sul”. Afastado, portanto, daquela influência,

o movimento do Nordeste, no sentido de um novo regionalismo, de um novo brasileiro e de um novo humanismo, no Brasil, se fez, em grande parte, com suas

¹⁰⁴⁰ FREYRE, Gilberto. “Prefácio do autor à 6ª edição, incorporando o escrito para a 4ª”, In: FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 96.

¹⁰⁴¹ FREYRE, Gilberto. “Modernidade e modernismo nas artes”, In: *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 99-100. Freyre refere-se, primeiro, ao movimento nativista no qual, entre 1710 e 1711, confrontaram-se os senhores de terras e de engenhos pernambucanos, concentrados em Olinda, e os comerciantes reinóis (portugueses da metrópole) do Recife, chamados pejorativamente de mascates. Em seguida menciona a “Revolução de 1817”, movimento no qual, segundo Evaldo Cabral de Melo, “o liberalismo aliara-se à ideia de autogoverno [...] e, no limite, coloria-se de republicanismo” (MELO, Evaldo Cabral de. *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 13). Em 1848 eclodiu a “Praieira”, movimento de caráter liberal e federalista. Segundo Boris Fausto, caracterizou-se pela “crítica social e ideias socialistas”, apontando “a estrutura agrária, com a concentração da terra [...] e o monopólio do comércio pelos estrangeiros”. Embora a Praieira não tenha sido socialista, as ideias de Proudhon, Fourier e Owen circulavam na província de Pernambuco (FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 95-96). Com relação à mencionada escola, Monica Pimenta Velloso analisa o surgimento do movimento intelectual na Faculdade de Direito de Recife sob a liderança de Tobias Barreto. Segundo ela, foi o crítico e historiador José Veríssimo quem denominou de “Modernismo”, na sua obra *História da literatura brasileira* publicada em 1906, aquele movimento intelectual que nascia contemporâneo do *Manifesto Republicano* de 1870 (VELLOSO, Monica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010). Marçal de Menezes Paredes investigou em profundidade o conjunto de ideias em torno da “geração de 1870” do Recife, em perspectiva comparada com a sua correspondente em Portugal, analisando a recepção das diretrizes positivistas, para caracterizar as demarcações no âmbito científico e “equacionar os termos em que se processa, na mesma escala luso-brasileira, a mobilização dos fundamentos teórico-científicos em causa no quadro envolvente do republicanismo” (PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 140.)

próprias forças e em consequência dos seus próprios contactos com a Europa e com os Estados-Unidos.¹⁰⁴²

As ideias por detrás do *Manifesto* e a iniciativa de realização do *Congresso* nasceram no *Centro Regionalista do Nordeste*, fundado por um grupo de intelectuais que se reunia na casa do poeta Odilon Nestor no Recife. O objetivo, segundo Freyre, era harmonizar “o progresso técnico da capital de Pernambuco com a sua fisionomia tradicional e com seu caráter regional”. Dessa forma, a agremiação teria desempenhado importante papel na conservação de tradições populares de Recife, muitas delas de origem africana, manifestando-se

a favor da doçaria tradicional da cidade, representada pelas pretas de tabuleiro e por sua arte não de todo perdida de quituteiras urbanas; a favor dos móveis de jacarandá de fabricação recifense (...), em prol de áreas de recreio para as crianças pobres do Recife em que se conservassem jogos e brinquedos tradicionais e regionais como as gangorras ou jangalamantes ou caxipins; a favor da regionalização do Parque de Dois Irmãos que passaria a ser para a população do Recife um parque com árvores, plantas e animais da região ou aqui aclimatadas.¹⁰⁴³

No início do *Manifesto*, Freyre recorda as reuniões presididas por Odilon Nestor, nas quais se discutiam os “problemas do Nordeste”. O Movimento Regionalista defendia as tradições regionais como forma de superar “o precário unionismo brasileiro [...], para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional”.¹⁰⁴⁴

Ele procura afastar-se, assim, das acusações de que o regionalismo seria uma forma de separatismo ou de bairrismo. O *Manifesto* pretendia se configurar, assim, como incentivo a que outros regionalismos se juntassem ao do Nordeste, “dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter”.¹⁰⁴⁵ Ele procura deixar claro o caráter unificador do movimento, destacando tradições populares da região:

¹⁰⁴² FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 35. A tese de Neroaldo Pontes de Azevêdo investiga a repercussão do modernismo paulista no Nordeste, analisando a polêmica entre Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre. O autor questiona a repercussão do 1º Congresso Regionalista do Nordeste e a influência das ideias freyreanas nos intelectuais da região. Segundo ele, a história do movimento regionalista carecia de uma revisão, considerando que foi escrita a partir dos depoimentos de Gilberto Freyre tomados por verdade (AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1984). Neste trabalho, contudo, considerar-se-á os textos de Freyre sobre o movimento regionalista, já que José Lins do Rego apresenta-se como seu “discípulo”.

¹⁰⁴³ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2007, p. 46-47.

¹⁰⁴⁴ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2007, p. 49.

¹⁰⁴⁵ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2007, p. 49.

seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só os sequilhos feitos por mãos pernambucanas ou paraibanas de sinhás sejam gostosos, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou da do algodão apresentem importância.¹⁰⁴⁶

O rechaço às acusações de separatismo se configurou com uma das preocupações centrais do *Manifesto*. Na edição de sete de fevereiro de 1926 do *Diário de Pernambuco*, data da inauguração do *Congresso*, Freyre publicou artigo de divulgação salientando o objetivo do evento: “clarificar a acção regionalista, ainda mal compreendida e superficialmente julgada”.¹⁰⁴⁷ Segundo ele, regionalismo e nacionalismo se completariam da mesma forma que nacionalismo e universalismo: “Um Brasil regionalista seria um Brasil não dividido, mas respeitando-se nas suas diversidades e coordenando-as num alto sentido de cultura nacional. Um Brasil livre de tutelas que tendem a reduzir a feudos certas regiões”.¹⁰⁴⁸

Embora critique a visão hegemônica da cultura nacional sob a tutela dos modernistas de São Paulo, o projeto de Freyre parte das mesmas prerrogativas, na medida em que também visa à unidade cultural do país. O mecanismo defendido é, contudo, diferente. Como parte de um sistema capaz de ampliar e articular o todo nacional, as regiões eram entendidas como “modos de ser – os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão – que pedem estudos e indagações dentro de um critério de inter-relação”.¹⁰⁴⁹ Dessa forma seria possível extirpar a cultura importada do país, “vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe tem sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração social”.¹⁰⁵⁰

Nesse sentido, trata-se da mesma intenção de tradicionalizar o país evocada pelo modernismo paulista, utilizando-se, contudo, de outras prerrogativas. Em *Região e Tradição*, Freyre afirma que o seu “regionalismo tradicionalista” teve afinidades com o outro movimento

quanto á thecnica experimental: um tanto como o “modernismo” das duas metrópoles do Sul, aquelle movimento de província foi também, e por si mesmo, uma reacção contra as convenções do classicismo, do academicismo e do purismo lusitano. No norte [...] apenas contra aquellas convenções em conflicto mais forte com a espontaneidade popular, compreendidas na espontaneidade popular as tendencias da fala quotidiana de todo o brasileiro e não apenas da gente chamada povo. Mas em todo

¹⁰⁴⁶ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 49.

¹⁰⁴⁷ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p.109.

¹⁰⁴⁸ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 110.

¹⁰⁴⁹ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 49-50.

¹⁰⁵⁰ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 50.

o caso, reacção de caracter meio primitivista e meio romântico, contra os abafos do classicismo acadêmico.¹⁰⁵¹

O que diferenciava o movimento do Norte do seu equivalente do Sul era a forma como entendiam o processo de tradicionalização da cultura brasileira. Se para os modernistas do eixo São Paulo-Rio a nação ainda carecia da sistematização de uma tradição através do primitivismo nativo inspirado pelos ideais das vanguardas europeias, para os do Norte, uma tradição nacional já existia nas diversas manifestações populares espalhadas pelas diferentes regiões do país.

Em defesa das tradições regionais, o *Manifesto* investe numa abordagem antropológica que valoriza os costumes e as formas antigas de ocupação do espaço. Era preciso preservar “a natureza regional”, o “mucambo”, “as casas que os ‘caboclos’, os negros, os pardos, os pescadores, os pobres da região levantam eles próprios”, bens regionais regionais que representariam a “harmonização estética [...] da construção humana com a natureza”; as fachadas de casas antigas, coloridas ou revestidas de azulejo; as “velhas ruas estreitas” onde residia a sabedoria árabe, e seus nomes antigos, que vinham sendo substituídos por “nomes inexpressivos de poderosos do dia. Ou datas insignificadamente políticas”.¹⁰⁵²

Era preciso compor

museus com painéis de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros de boi, e não apenas com relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas. Exaltar bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval, em vez de trabalhar pelo desenvolvimento do "Rádio Clube" ou concorrer para o brilho dos bailes do "Clube Internacional". Levantar-se contra o loteamento de sítios velhos alegando que as cidades precisam de árvores, de hortas, de mato tanto quanto de casas e ruas. Querer os grandes edifícios públicos e as praças decoradas com figuras de homens de trabalho, mestiços, homens de cor em pleno movimento de trabalho, cambiteiros, negros de fornalha de engenho, cabras de trapiches e de almanjarras, pretos carregadores de açúcar, carros de boi cheios de cana, jangadeiros, vaqueiros, mulheres fazendo renda - e não com as imagens convencionais e cor-de-rosa de deusas europeias da Fortuna e da Liberdade, de deuses romanos disto e daquilo, de figuras simbólicas das Quatro Estações. Desejar um museu regional cheio de recordações das produções e dos trabalhos da região e não apenas de antiguidades ociosamente burguesas como jóias de baronesas e bengalas de gamenhos do tempo do Império.¹⁰⁵³

A defesa da preservação dos saberes culinários, em declínio pela invasão da “cozinha francesa” e “pela indústria norte-americana das conservas”, configurou a maior ênfase do

¹⁰⁵¹ FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 26-27.

¹⁰⁵² FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 56.

¹⁰⁵³ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 57.

Manifesto.¹⁰⁵⁴ Freyre acreditava que “uma cozinha em crise” significava “uma civilização inteira em perigo [...] de descaracterizar-se”.¹⁰⁵⁵ Segundo ele, “as negras de tabuleiro e de quitanda” detinham segredos para elaboração de doces, bolos e quitutes que não transmitiam às “sinhas brancas”. Mulheres que detinham a “arte de decoração” que enfeitava “seus doces com papel recortado”. Essas artes culinárias seriam “um equilíbrio de tradições africanas e indígenas com europeias; de sobrevivências portuguesas com a arte das negras de tabuleiro e das pretas e pardas de fogareiro”.¹⁰⁵⁶ Antecipa, dessa forma, a “combinação, fusão, mistura” como o traço fundamental da cultura brasileira definido em *Casa-Grande & Senzala*, salientando os elementos afro-brasileiros como fator constituinte de nossa identidade.

Nossas tradições populares, nas quais residiam as “raízes e a fonte de vida, de cultura e de artes regionais”, estariam moldadas magistralmente pelos costumes dessa gente “de cor”¹⁰⁵⁷ presentes em quase todos os âmbitos da sociedade. Seriam “mestras de higiene tropical [...] as mulheres do povo que andam pelas ruas e estradas ao sol do meio dia protegidas [...] por xales, mantilhas, panos da Costa atirados elegante e liturgicamente sobre a cabeça e os ombros de dez ou vinte formas diversas”, revelando “as culturas orientais e africanas que se transferiram para o Brasil”. Seriam também

mestres de música [...] alguns dos cantadores de modinha e dos tocadores de violão [...]. Mestres de dança [...] alguns dos babalorixás e algumas das ialorixás dos xangôs. Mestres de medicina [...] alguns dos curandeiros da região, doutores em ervas e plantas regionais. Mestres de higiene regional do traje [...] os sertanejos e os matutos que andam com camisas leves por fora das calças também leves, chapéus de palha, alpercatas. Mestras de adorno pessoal de acordo com o clima e a paisagem da região [...] as morenas, as mulatas e caboclas, cujo cabelo brilha à luz da lua amaciado pelo mais puro óleo de coco, perfumado pelos mais cheirosos jasmims. Mestras [...], ainda, algumas delas, pelas lições que dão às brancas - escravas dos figurinos franceses - vestindo-se segundo sábias tradições árabes: turbante, cabeção picado de rendas, pano largo e de cores vistosas que as protege sábia e graciosamente do sol. Mestres da arte náutica [...] os jangadeiros das praias do Nordeste. Mestres de educação física [...] alguns sobreviventes de capoeiras entre simples trabalhadores, negros e pardos, de engenhos e trapiches, cujas formas de rijos homens de trabalho estão a pedir pintores que pintem também mulatas e caboclas meio-nuas e não apenas brancas finas; nossas senhoras morenas e não apenas louras.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁴ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 70. Essa característica reforça a relação do *Manifesto* com a comunicação sobre culinária lida por Freyre no referido Congresso realizado em 1926.

¹⁰⁵⁵ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 67.

¹⁰⁵⁶ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 71.

¹⁰⁵⁷ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 71.

¹⁰⁵⁸ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996, p. 70-71.

Gilberto Freyre aprofundaria as teses apresentadas no *Manifesto em Casa-Grande & Senzala*, publicada em 1933, no contexto de renovação dos estudos intelectuais.¹⁰⁵⁹ Recebida com grande entusiasmo no mundo intelectual da época, a tese central do livro revela o deslocamento de um paradigma étnico-racial como modelo de análise para a nação a outro de natureza sociocultural. A obra evidencia, assim, não sem muita controversa, o caráter mestiço da nação nos diferentes âmbitos da sociedade não mais com o sentido pejorativo recorrente no século XIX.¹⁰⁶⁰

Contudo, devido à complexidade e o caráter *sui generis* de *Casa-Grande & Senzala*, Ricardo Benzaquen de Araújo, numa das principais análises da obra, procura inseri-la numa terceira posição em relação às noções da mestiçagem que, até então, haviam se baseado em teorias sobre a esterilidade das raças inferiores e a superioridade da raça branca:

Distinguindo raça de cultura e por isto valorizando em pé de igualdade as contribuições do negro, do português e – em menor escala – do índio, nosso autor ganha forças não só para superar o racismo que vinha ordenando significativamente a produção intelectual brasileira mas também para tentar construir uma outra versão da identidade nacional, em que a obsessão com o progresso e com a razão, com a integração do país na marcha da civilização, fosse até certo ponto substituída por uma interpretação que desse alguma atenção à híbrida e singular articulação de tradições que aqui se verificou.¹⁰⁶¹

Para Freyre, a colonização portuguesa nos trópicos seguiu o mesmo padrão característico de seu povo, marcado pela “indecisão étnica e cultural entre a Europa e a África”. Por isso, “o bambo equilíbrio de antagonismos reflete-se em tudo que é seu, dando-lhe ao comportamento uma fácil e frouxa flexibilidade [...], e ao caráter uma essencial riqueza de aptidões”.¹⁰⁶² Devido a nossa herança colonial, afirma Freyre, “a formação brasileira tem sido, na verdade [...], um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena [...]. O bacharel e o analfabeto”.¹⁰⁶³

¹⁰⁵⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1933], v. 1 (Coleção Documentos Brasileiros; 36).

¹⁰⁶⁰ O impacto da recepção da obra pode ser visto em: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, cap. 5.

¹⁰⁶¹ ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. “*Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*”. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, p. 30.

¹⁰⁶² FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1933], v. 1 (Coleção Documentos Brasileiros; 36), p. 98-99.

¹⁰⁶³ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1933], v. 1 (Coleção Documentos Brasileiros; 36), p. 170-171.

Seria justamente a fragilidade desse singular arranjo híbrido entre elementos antagônicos da sociedade brasileira, nossa marca mais original, “um luxo de antagonismos”.¹⁰⁶⁴ Nessa corda bamba na qual se equilibram os elementos da cultura nacional, a mestiçagem surge com caráter positivo. Freyre contrapõe nessa construção, às formas importadas de nossa cultura, a valorização da cultura afro-brasileira: “Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra”.¹⁰⁶⁵

Quando publica *Casa-Grande & Senzala* em 1933, Freyre considera ainda em curso o padrão social forjado no período colonial. Nesse sentido ele aproxima-se de Silvio Romero, já que ambos analisam a formação do brasileiro mestiço como um processo inconcluso. Segundo Renato Ortiz, “não há ruptura entre Silvio Romero e Gilberto Freyre, mas reinterpretação da mesma problemática proposta pelos intelectuais do final século XIX”, agora em termos sociológicos.¹⁰⁶⁶

Conforme destacou-se anteriormente, desde, pelo menos, o *Congresso Regionalista* de 1926, Freyre vinha assinalando a contribuição da cultura afro-brasileira na formação da identidade nacional, intenção que alcança contornos mais sofisticados em *Casa-Grande & Senzala*, publicada em 1933. Um ano depois, ele realizaria o *I Congresso Afro-Brasileiro do Recife*.

No prefácio ao primeiro volume dos anais do evento publicado em 1935, Roquette-Pinto saudava a iniciativa de Freyre como um “pequeno monumento” ao negro brasileiro: “ninguém poderá daqui por diante escrever sobre coisas brasileiras sem primeiro folhear este livro”.¹⁰⁶⁷ Segundo o autor, “duas condições retardaram especialmente o estudo dos elementos africanos incorporados à nacionalidade”: uma “educação puramente clássica” e a incineração dos documentos históricos da escravidão por Rui Barbosa, então Ministro da Fazenda.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1933], v. 1 (Coleção Documentos Brasileiros; 36), p. 99.

¹⁰⁶⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946 [1933], v. 2 (Coleção Documentos Brasileiros; 36), p. 479.

¹⁰⁶⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 41.

¹⁰⁶⁷ ROQUETTE-PINTO. “Prefácio”, In: FREYRE, Gilberto e outros. *Estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, p. IV.

¹⁰⁶⁸ ROQUETTE-PINTO. “Prefácio”, In: FREYRE, Gilberto e outros. *Estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, p. I.

Curiosamente, o grande homenageado do evento é o médico Nina Rodrigues, um expoente do determinismo científico racista, conforme se demonstrou anteriormente. Seu nome é evocado em quase todos os trabalhos apresentados. Arthur Ramos, no prefácio ao segundo volume dos anais publicado em 1937, afirma que a publicação dos trabalhos do evento significaria “um elo de aproximação cordial entre a escola de Nina Rodrigues e o grupo” reunido por Freyre no Recife, reivindicando ao “Negro Brasileiro” o estudo científico e humano.¹⁰⁶⁹ Numa espécie de balanço publicado nesse mesmo volume, Freyre homenageia o “professor da Faculdade de Medicina da Bahia que deu tão grande impulso aos estudos afro-brasileiros”, publicando seu retrato.¹⁰⁷⁰

É inegável que a realização do *1º Congresso* preenchia uma lacuna de estudos dedicados à presença africana no Brasil. Matheus Silva Skolaude destaca o caráter heterogêneo dos trabalhos apresentados, embora tenham predominado as abordagens circunscritas às áreas médica e psiquiátrica. Ainda que os intelectuais reivindicassem “uma perspectiva científica mais próxima dos pressupostos defendidos por Gilberto Freyre”, somente Roquette-Pinto de fato a efetiva. Assim, continua Skolaude,

neste espaço complexo transitavam estes pesquisadores com seus números, gráficos, tabelas, índices e com critérios relacionados às categorias de doença, pureza, origem, raça, sangue, educação, alimentação, longevidade, nascimento, criminalidade e tantos outros. A pluralidade de ideias em curso, demonstra que a formação destes médicos-psiquiatras constituía-se a partir de um amplo arcabouço teórico de filiação heterogênea, fragmentada e que de forma alguma pode-se atribuir qualquer tipo de hegemonia freyriana na definição ideológica do 1º CAB.¹⁰⁷¹

O que a tese de Matheus Skolaude demonstra é uma falta de clareza dos participantes quanto à utilização do conceito de raça e o quanto não haviam compreendido a abordagem antropológica pioneira que Freyre realizara em *Casa Grande & Senzala*. Ele chama atenção para o fato de que,

por um lado, o médico baiano foi interpelado enquanto precursor dos estudos afro-brasileiros através do prefácio de Arthur Ramos, assim como pela publicação de sua foto, no segundo volume dos anais do 1º CAB. Por outro lado, Nina Rodrigues foi

¹⁰⁶⁹ RAMOS, Arthur. “Prefácio”, In: FREYRE, Gilberto. *Novos estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p. 13-14.

¹⁰⁷⁰ FREYRE, Gilberto. “O que foi o 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife”, In: _____. *Novos estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p. 352.

¹⁰⁷¹ SKOLAUDE, Mateus Silva. “Raça e nação em disputa: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937)”. Porto Alegre: PUCRS, 2016, 310 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016, p. 231.

interpretado algumas vezes por um viés conservador, ao passo que foi colocado ao lado do arianista Oliveira Vianna, por ser contra a mestiçagem.¹⁰⁷²

A imprecisão dessas abordagens apresentadas no *Iº Congresso* é perfeitamente compreendida se considerarmos que são elaboradas no contexto de deslocamento da interpretação do Brasil desde um paradigma de natureza étnico-racial, herança do século XIX, em direção a outro de natureza sociocultural, que alcança grandes proporções justamente na década de 1930. Inspirados em Freyre, havia, mesmo que não claramente, uma intenção de integrar os elementos de matriz africana na cultura nacional.

Em 1936, José Lins do Rego cita o *Iº Congresso Afro-brasileiro do Recife* como “uma nova fase para os estudos do negro no Brasil”. Embora tenha sido considerado pela imprensa local como “qualquer coisa para dar na vista”, jornais como o *New York Times* trataram-no como “um movimento científico” que “refletia um interesse mais de cultura que de exibicionismo”.¹⁰⁷³ Era essa também a opinião do romancista que se referiu ao primeiro volume dos anais do evento como “um livro que honra a cultura brasileira”.¹⁰⁷⁴

Ele conta, contudo, que saiu de Alagoas um “bocado pessimista” para se incorporar ao *Congresso*:

falar de negros, de comidas de negros, de religião de negros, vinha sendo no Brasil mais para os poetas modernistas ou para os esquisitões. Nina Rodrigues, com todo o seu esforço formidável de interpretação e avaliação do negro, ganhara uma fama de *jettatori*. O assunto dava azar. Muita gente via a morte prematura do mestre como um sortilégio, uma vingança do desconhecido.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷² SKOLAUDE, Mateus Silva. “Raça e nação em disputa: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937)”. Porto Alegre: PUCRS, 2016, 310 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016, p. 71. Segundo o autor, “um dos embates presentes no 1º CAB e que configura a escala regional e nacional da pesquisa, está relacionado à rivalidade dos prefácios publicados nos dois anais do evento, ou seja, os textos de Roquette-Pinto e Arthur Ramos transparecem a disputa de poder acerca da primazia dos estudos afro-brasileiros. A natureza ideológica dos prefácios, assim como, o debate jornalístico articulado pelos intelectuais representantes das escolas pernambucana e baiana, indicam um espaço contestado entre duas correntes em constante tensão, de negação ou valorização histórica das pesquisas do médico Nina Rodrigues na busca de afirmação nacional das narrativas raciais do negro e da cultura africana no Brasil” (SKOLAUDE, Mateus Silva. “Raça e nação em disputa: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937)”. Porto Alegre: PUCRS, 2016, 310 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016, p. 19).

¹⁰⁷³ REGO, José Lins do. “Estudos Afro-brasileiros”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 290.

¹⁰⁷⁴ REGO, José Lins do. “Estudos Afro-brasileiros”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 291.

¹⁰⁷⁵ REGO, José Lins do. “Estudos Afro-brasileiros”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 290. O termo *jettatori* é uma corruptela de “jettatore” ou “iettatore”, expressão da língua italiana que significa “pessoa que tem mau agouro, que dá má sorte”.

O depoimento de José Lins do Rego é muito ilustrativo daquele contexto de modificação dos parâmetros para a interpretação do Brasil. Nos anos 1930 observa-se o deslocamento de um paradigma de natureza étnico-racial, herança do determinismo científico do século XIX que considerava a inferioridade da raça negra, em direção a outro de natureza sociológica que procurava valorizar, justamente, a contribuição popular, especialmente de origem africana.

O pessimismo de José Lins do Rego nos conduz à polêmica em torno do samba travada com Pedro Calmon na imprensa carioca em 1939. Como veremos, os argumentos dos autores evidenciam exatamente o deslocamento de paradigma assinalado acima.

7.1.4. Sambista ou... aryano: a polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego¹⁰⁷⁶

Em 17 de junho, Calmon publicou, no jornal *A Noite*, artigo intitulado *Samba e batuque*, demonstrando preocupação com a valorização, “perante platéias estrangeiras, para o espanto e o seu aplauso (em todo caso, mais para a sua admiração)” da “musica afro-brasileira”.¹⁰⁷⁷ A menção indireta à turnê de Carmen Miranda e a ida de outros músicos brasileiros aos Estados Unidos por ocasião da *Feira Mundial de Nova York* aproxima, no título, o samba do batuque, dança africana originária do Congo e de Angola.¹⁰⁷⁸

Essa vinculação era comum em letras de samba entre o final da década de 1920 e o início de 1930. Em 1933, Moreira da Silva interpretou, acompanhado pelo grupo *Gente do Morro*, os versos de *É batucada*, composição de Caninha e Visconde Bicoiba:

Samba de morro, não é samba
É batucada, é batucada¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁶ A polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego foi definida através da bibliografia e de levantamento das edições dos jornais *Diário de Notícias*, publicadas entre maio e agosto de 1939, e *A Noite* e *O Jornal*, publicadas entre junho e agosto de 1939, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>).

¹⁰⁷⁷ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2.

¹⁰⁷⁸ ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950.

¹⁰⁷⁹ *É batucada*, samba de Caninha e Visconde Bicoiba. Acompanhamento: Gente do Morro, 1933 (Columbia, 22194).

Contudo, mais ilustrativa é o samba *Na Pavuna*, composto por Almirante em parceria com Homero Dornelas e gravado em 1929 com acompanhamento do *Bando de Tangarás*:

O malandro que só canta com harmonia,
Quando está metido em samba de arrelia,
Faz batuque assim
No seu tamborim
Com o seu time, enfezando o batedor.
E grita a negrada:
Vem pra batucada¹⁰⁸⁰

Para além da referida aproximação com o batuque, *Na Pavuna*, samba preferido do carnaval de 1930, foi pioneiramente gravado com acompanhamento de “pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá”, que eram utilizados pelos blocos carnavalescos e que, à época, se dizia que “‘sujava’ as gravações”.¹⁰⁸¹ Alguns desses instrumentos de percussão eram utilizados nos rituais de religiões de matriz afro-brasileira.

A palestra de Renato Mendonça no *Iº Congresso Afro-brasileiro do Recife*, em 1934, intitulada “O negro no folk-lore e na literatura do Brasil”, demonstrou o sincretismo no culto gegê-iorubá e a consolidação da *macumba* no Brasil.¹⁰⁸² Segundo ele, entre os instrumentos utilizados nos terreiros de candomblé estavam os tambores, “*atabaque* ou *tambaque*”, o “*canzá* ou *ganzá*, feito de canna com talhas e orifícios transversaes, entre outros. Estaria a música desses instrumentos na origem do *maxixe*, do *tango* e do *samba*, na América do Sul, e do “*charleston*” e do “*shimmy*” tocados pelas *jazz-bands* nos Estados Unidos.¹⁰⁸³ É justamente essa vinculação que Pedro Calmon ataca. Segundo ele, o Brasil não teria o monopólio do que se convencionara chamar de “música afro-brasileira”, visto que era “popular e famosa em Cuba, em Nova Orleães, em Charleston e no bairro negro de Nova York”.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸⁰ *Na Pavuna*. Samba de Almirante e Homero Dornelas. Acompanhamento: Bando de Tangarás, 1929 (Parlophon, 13089-a).

¹⁰⁸¹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. “*A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957”. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 100.

¹⁰⁸² Roger Bastide explica que, no Rio de Janeiro, as “nações”, como eram chamadas as diferentes tradições de candomblés (angola, congo, jeje, nagô, queto, ijexá) “fundiram-se umas nas outras, deixando-se também penetrar profundamente por influências exteriores, ameríndias, católicas, espíritas, dando nascimento a uma religião essencialmente sincrética, a macumba” (BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 30).

¹⁰⁸³ MENDONÇA, Renato. *O negro no folk-lore e na literatura do Brasil*, In: FREYRE, Gilberto e outros. *Estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, p. 4-5.

¹⁰⁸⁴ De acordo com Eric Hobsbawn, nos Estados Unidos do início do século XX, “o modismo da dança também era uma busca por ritmos e sons de dança novos e menos convencionais substituindo as danças do final do século XIX - principalmente a valsa - por sons africanos, norte e sul-americanos ritmicamente mais emocionantes. A partir de 1900, a invenção de novas danças rítmicas tornou-se uma pequena indústria. A safra 1910-1915, *turkey*

Sua preocupação com a visibilidade de uma suposta “música afro-brasileira” está relacionada à herança da escravidão. Tal como Rui Barbosa havia feito com a documentação referente ao cativo no final do século XIX, Pedro Calmon também desejava incinerar essa mácula da história nacional. Para ele, o samba era constituído por “batuques e onomatopéias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala; córos da escravidão; ‘Vozes d’África’; motivo do outro lado do mar...”.¹⁰⁸⁵ O gênero era, portanto, um produto importado do continente africano e estabelecido aqui entre os negros cativos.

Em 1933, quando publicara *Malês: a insurreição das senzalas*, livro que mistura história e ficção na abordagem da revolta dos escravos malês ocorrida na Bahia em 1835, ele diminui o impacto da escravidão.¹⁰⁸⁶ Na “Explicação” à obra, Pedro Calmon declara que “o drama dos escravos revoltados é [...] um painel romântico. Nitidamente histórico”. Fiel ao seu compromisso científico, afirma ao final da nota: “É a verdade que eu conto”.¹⁰⁸⁷ De acordo com Florentina Souza, o livro apresenta dois núcleos de personagens representados pelo promotor Ferraz, dedicado a manter a ordem, e por Luiza Princesa, comerciante que é o elo de ligação entre os escravos revoltos e aqueles que pretendem barrar o levante. Inimigos no início do romance, Calmon promove, ao final, a conciliação dos dois. Segundo a autora, ao aproximar os dois personagens que ocupam lugares étnicos e sociais distintos, Calmon desloca “para um plano secundário os fundos conflitos sociopolíticos e raciais que dariam fundamento ao ódio (ou à revolta negra/escrava) temido(a) pelos personagens brancos”.¹⁰⁸⁸ A considerar essa postura conciliatória, promovendo um “final feliz” no romance, e a menor importância que

trot, bunny hug, etc., produziu a fórmula mais duradoura, o *foxtrote*. Pode-se afirmar que sem o *foxtrote* e seus similares (o *shimmy*, originalmente uma Indecência da Costa Bárbara, alcançou especial sucesso na Europa, na década de 1920), o triunfo do jazz híbrido na música pop teria sido impossível, assim como o avanço de ritmos latino-americanos se respaldou firmemente no tango, também por ocasião da Primeira Grande Guerra. Inovações subsequentes - o *black bottom, charleston, lindy bop, big apple, truckin* e outras - emprestadas, principalmente de abundantes fontes de novas danças nos cabarés do Meio-Oeste, e mais tarde nos grandes salões de baile do *Harlem* - foram ondas temporárias” (HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 70-71).

¹⁰⁸⁵ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, 17 de junho de 1939, p. 2.

¹⁰⁸⁶ Em um ensaio, o historiador Alberto da Costa e Silva discute a principal tese sobre o caráter islâmico do levante defendida por João José Reis em *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835* (COSTA E SILVA, Alberto da. Sobre a rebelião de 1835. *Brasileira*, n. 31, abril-maio-junho, 2002, p. 9-33).

¹⁰⁸⁷ CALMON, Pedro. *Malês: a insurreição das senzalas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia Brasileira de Letras da Bahia, 2002, p. 11.

¹⁰⁸⁸ SOUZA, Florentina. “Malês: a insurreição das senzalas de Pedro Calmon”, In: CALMON, Pedro. *Malês: a insurreição das senzalas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia Brasileira de Letras da Bahia, 2002, p. 8.

dedica às questões sociopolíticas e raciais, parece mesmo que ele procura diminuir o impacto da escravidão na história do Brasil.

No referido artigo em *A Noite*, Pedro Calmon classifica as manifestações culturais dos negros como “‘folk-lore’ abundante”, numa possível alusão a Nina Rodrigues. O que diz combater é a artificialidade da forma como foi apropriado no Brasil, “desfigurado, apelintrado, alegre e recosido de falsos ornatos como se descesse do morro, e varasse os Cassinos, através das galerias da casa Sloper!”.¹⁰⁸⁹ Ele ataca diretamente, nesses termos, a baiana de Carmen Miranda. A figura que ela própria havia idealizado era carregada de acessórios que são listados na composição de Dorival Caymmi: “torço de seda”, “brincos, corrente e pulseira de ouro”, “pano da Costa”, “sandália enfeitada” e “balangandãs”,¹⁰⁹⁰ objetos que, segundo Ruy Castro, eram utilizados pelas “negras do partido-alto da Bahia” e por “ex-escravas”.¹⁰⁹¹

Para Calmon, no entanto, não havia nada de originalmente brasileiro naquela baiana de Carmen. Todos aqueles penduricalhos se pareciam com os produtos vendidos pela Casa Sloper, tradicional magazine inaugurado no Rio de Janeiro em 1899.¹⁰⁹² A exagerada artificialidade do “samba brasileiro” que se levava ao exterior nada tinha de semelhante com a música dos negros. Ademais, seria mesmo impossível estabelecer continuidade entre as manifestações de origem africana do passado com as contemporâneas, pois

as toadas e a poesia do preto nacional não chegaram, fora de seus “congós” melódicos, a transpor a restrita região em que ele se confinava no Brasil de outrora. As suas chonsas autênticas e religiosas, os seus ritos orgíacos, os seus pobres ‘sambas’ e o cancionero humilde” não criaram propriamente um tipo indígena de arte.¹⁰⁹³

Justificava seu argumento recorrendo aos estudos de Nina Rodrigues que, “há meio século notou, consternado, que as raças africanas se extinguíam nestes climas amáveis quase sem deixar traço – de sua remota e interna influencia”. Teria faltado, segundo Calmon, essa noção aos contemporâneos do médico baiano, que, “sobre a festança dos ‘candomblés’ e a tonteira dos ‘cangerés’, não bisbilhotavam etnologia nem faziam ciência, àquele tempo em que

¹⁰⁸⁹ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2.

¹⁰⁹⁰ *O que é que a baiana tem?*, samba de Dorival Caymmi, 27/2/1939 (Odeon, 11.710-A).

¹⁰⁹¹ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 170.

¹⁰⁹² LOPES, Ana Cláudia Lourenço Ferreira. *A Celeste Modas e as butikues de Copacabana nos anos 1950: distinção, modernidade e produção do prêt-à-porter*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014, 2014. 193 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2014.

¹⁰⁹³ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2.

os costumes gentílicos desfilavam magia, imoralidade, subversão e barbárie”.¹⁰⁹⁴ Aqui como se percebe, ele retoma de Nina Rodrigues não só a má aclimação dos negros no Brasil, como também “os excessos e orgias que reinam nos grandes candomblés”.¹⁰⁹⁵

Calmon coloca-se, assim, como signatário da corrente de pensamento do determinismo científico do final século XIX. No mesmo sentido, expõe a perspectiva que adota em suas obras de teor histórico. Faltaria, portanto, aos que defendiam ser “música afro-brasileira” o samba de Carmen Miranda, o rigor científico assegurado pelas fontes históricas. Seriam eles, utilizando os termos do próprio Calmon na introdução de sua *História do Brasil*, “discípulos de Heródoto (que no reconto frondoso amam o popular, o enigmático, o lendário)”, enquanto que ele se colocava como seguidor “do sóbrio Tucídides”, preso “à fidelidade do testamento e do documento”.¹⁰⁹⁶

O samba que se mostraria ao mundo, entendido como “música afro-brasileira”, era, portanto, um “equivoco”, “mosqueado de exageros pueris, deformado pelas imitações incultas, “para inglês ver” e brasileiro não entender...”:

Tal algaravia, de teor carnavalesco, não dará lá fora uma impressão real do Brasil; muito menos poderá defini-lo. Porque é uma tardia expressão de “moda cosmopolita” que o paladar forasteiro nos impõe; representa principalmente uma generalização infiel e perigosa.¹⁰⁹⁷

A artificialidade dos elementos afro-brasileiros na representação da baiana construída por Carmen Miranda estaria, portanto, influenciada por fatores externos, condicionada por padrões contemporâneos em nada herdeiros das antigas tradições dos negros. Deturpava-se, dessa forma, o seu “folk-lore abundante” através da “estilização, exploração, muitas vezes achincalhe das pencas originalidades líricas que nos ficara dele”.¹⁰⁹⁸ Essa originalidade das manifestações da cultura afro-brasileira teria ficado, afirma Calmon, no passado colonial. Num exercício de transportar personagens históricos para o presente, ele os consagra como detentores de autenticidade e denuncia a artificialidade das representações contemporâneas:

¹⁰⁹⁴ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2. “Cangerês”, ou “canjerê”, é uma “antiga denominação das reuniões religiosas dos negros; feitiço, mandinga” (LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, 163).

¹⁰⁹⁵ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 23-350.

¹⁰⁹⁶ CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, v. 1, XXV.

¹⁰⁹⁷ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2.

¹⁰⁹⁸ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2.

surgisse agora com a cabeça branca como um capulho de algodão e, na face da cor da noite, a placidez de sua grande bondade, Chico Rei, o príncipe das “congadas” de Vila Rica, o Pai Tomaz da cabana mineira dos “quilombolas” que construiriam igrejas... Horrorizado com as delirantes interpretações que tamborilam hoje no couro velho da arte afro-americana, voltaria os olhos súplices para algum juiz que quisesse embargar e reprimir o abuso estético.

Mais surpreendido ficaria si lhe dissessem que, a continuar a “moda”, em Paris, Londres e Changai se anunciará um dia a “canção do Brasil”, e aparecerá no palco, debaixo de um coqueiro, uma pretinha da Guiné, a saracotear o seu baile nativo:

Do Brasil – por que?.¹⁰⁹⁹

Para além da denúncia de artificialidade, ao se utilizar do termo “afro-americano”, Calmon reforça, nessa elucubração, a denominação de “música afro-brasileira” ao samba, já que observa a existência de outras expressões musicais com elementos de origem africana em países do continente como Cuba e Estados Unidos. Mais do que isso: estariam generalizando como supostamente brasileira uma manifestação cultural dos negros da África, reproduzidas aqui de maneira artificial.

A polêmica propriamente dita tem início quando José Lins do Rego publica n’*O Jornal*, em 02 de julho, o texto “O Sr. Pedro Calmon é contra o samba”.¹¹⁰⁰ A acusação inicial mistura ataques pessoais à discussão sobre o gênero: “o fino rebento do recôncavo bahiano, o Du Pin, o Almeida, o Muniz e Aragão, de sangue de Marquez, quer que se extinga de nossa vida esta coisa vil e negra que é a música brasileira”.¹¹⁰¹

Em defesa do samba como uma manifestação musical “afro-brasileira”, ele opõe a origem aristocrática e a filiação estética literária de Calmon à procedência popular do gênero musical. Orientando sua crítica à clivagem entre as posições social e intelectual de seu contendor e o objeto ao qual se refere, Lins do Rego ignora a artificialidade na reprodução de elementos de origem africana denunciada por Calmon. E, acusando-o de preconceito com as manifestações culturais de ex-escravos, afirma: “[ele] quer que se extinga de nossa vida esta

¹⁰⁹⁹ CALMON, Pedro. “Samba e batuque”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939, p. 2. Chico Rei foi uma figura lendária, supostamente rei do Reino do Congo, que veio para o Brasil como escravo. Depois de comprar sua alforria, virou monarca em Ouro Preto, antiga Vila Rica, em Minas Gerais, no século XVIII (SILVA, Rubens Alves da. “Chico Rei Congo do Brasil”, In: SILVA, Vagner Gonçalves da. *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*, São Paulo: Selo Negro, 2007, p. 43-85). *A Cabana do Pai Tomás* foi um romance antiescravista de autoria da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, inicialmente publicado no jornal *The National Era*, de Washington, e editado em livro em 1852. A obra foi publicada em português pela *Rey e Belhatte* de Paris em 1853 e alcançou grande repercussão no Brasil imperial (FERRETTI, Danilo José Zioni. “A publicação de “A cabana do Pai Tomás” no Brasil escravista: o “momento europeu” da edição Rey e Belhatte (1853)”. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 189-223, jan/abr 2017).

¹¹⁰⁰ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1 e 3.

¹¹⁰¹ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

coisa vil e negra que é a música brasileira. Tudo isto cheira a budum, a restos de senzala, a tinir de correntes de captivos, a dor de escravos, a ‘Vozes d’África’”.¹¹⁰²

No plano estético, Lins do Rego ataca a literatura conservadora de Calmon, caracterizada “pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa”.¹¹⁰³ Na torre de marfim representada simbolicamente pela Academia Brasileira de Letras, o historiador procurava consolidar as letras tradicionais, valorizando a cultura erudita e ignorando as manifestações populares.

“O bahiano de forma literaria roliça, de periodos redondos, de estylo de rebolo”, dizia Lins do Rego, pode

escrever historias, falar das delicias do segundo reinado, de um d. Pedro I cavalleiro, falar com ademanes de rhetoricos da decadência, quebrar as palavras com a sua maneira deliciosa de dizer, encher a boca de ss e rr, estender os braços como um discípulo de escola de declamação, mas contra o samba, contra o Brasil de raízes profundas não poderá o Sr. Pedro Calmon.¹¹⁰⁴

Lins do Rego ataca, assim, as concepções literárias clássicas adotadas por Calmon, suas biografias de figuras da família real, suas origens aristocráticas e seu desprezo pelo samba, uma das manifestações populares típicas do país. Ao fazer referência à utilização de *ss* e *rr* por Calmon, Lins do Rego procura afastá-lo pessoalmente da cultura afro-brasileira. Gilberto Freyre relata, em *Casa-Grande & Senzala*, a influência dos negros na transformação da língua portuguesa falada no país, a exemplo do que havia feito Nina Rodrigues em *Os africanos no Brasil*. Segundo Freyre,

a ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem *ss*; as sílabas finais moles; palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente. A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa, tem um sabor quase africano: *cacá, pipi, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha*.¹¹⁰⁵

¹¹⁰² REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁰³ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a cultura”, In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 186.

¹¹⁰⁴ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁰⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946, v. 2, p. 551.

No que diz respeito ao samba, Lins do Rego, colocando-se, uma vez mais, como discípulo de Freyre, aproxima-o das expressões populares do nordeste. Calmon era, segundo ele,

contra a musica, que irrompe da alma popular, [...] inimigo de tudo que não seja subtil e fino como uma lamina de floreti. Musica para elle é um deleite dos Deuses requintados e deve ser leve e doce como a ambrosia, apresentar-se sem cor, sem vida, sem a força da alma e sem a volúpia do corpo. O sr. Pedro Calmon acha deprimente a musica dos morros, o doce cantar dos cocos alagoanos, os grandes rythmos dos aboios nordestinos, o gemer pathetico das cantorias de cegos. Tudo que não seja capaz de agradar um academico após um bom repasto, tudo que não seja feita para a sensibilidade de um academico não é digno de subsistir como musica. Felizmente que o Sr. Calmon não tem a força do mandarim de Eça. E o samba pode muito mais do que elle. Elle quer que o Brasil cante como um alemão, como um inglez, como um grego, mas é difficil tapar a boca de um brasileiro que quer cantar.¹¹⁰⁶

Tanto Calmon quanto Lins do Rego chamam atenção em seus artigos para a necessidade de que o mundo veja o que seria a verdadeira música brasileira. Contudo, é curioso notar que o samba, acusado de artificial e de “moda cosmopolita” pelo historiador, é justamente o que o romancista considera expressão musical genuinamente nacional, porque “irrompe da alma popular”. No trecho acima, Lins do Rego atribui a Calmon uma predileção à música erudita através de expressões como “subtil”, “fino”, “leve”, “doce” ou “deleite dos Deuses requintados”, características que definiriam as músicas de outros países como a Alemanha, a Inglaterra, a Grécia.

Nesse sentido, seguindo a tese de Santuza Cambraia Naves, “a música popular concretiza um certo ideal modernista que valoriza o *despojamento* e rompe com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição”.¹¹⁰⁷ José Lins do Rego coloca-se, assim, como um modernista no sentido freyreano, na medida em que combate as formas clássicas da literatura e da música erudita reduzidas ao “deleite dos Deuses”, “sem cor, sem vida, sem a força da alma e sem a volúpia do corpo”, e defende as manifestações ditas tradicionais da “musica dos morros”, dos “cocos alagoanos”, dos “grandes rythmos dos aboios nordestinos” e das “cantorias de cegos”.¹¹⁰⁸

Ele retoma, dessa forma, a originalidade do samba urbano dos morros, tal como definido através da análise das obras de Vagalume e Orestes Barbosa, ao colocá-lo ao lado de

¹¹⁰⁶ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁰⁷ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 15.

¹¹⁰⁸ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

manifestações do folclore sertanejo. Também Gilberto Freyre já havia destacado essa característica em 1926, quando visitou a então Capital Federal. Naquela ocasião, em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, afirmou que a paisagem da Favela contrastava com o cenário construído pelas reformas urbanas que sacrificavam “a paisagem tradicional à imitação [...] de Luíses 15 e dos outros Luíses”. Desse Rio de Janeiro novo a “estética de fraque” olhava a Favela através de seu “*pince-nez*”, lamentando aquela “falta de civilização”.¹¹⁰⁹

No ensaio *Música carioca*, publicado em 1942, José Lins do Rego reforçaria a ideia dos morros do Rio de Janeiro como repositórios de uma expressão musical original. Nesse texto ele liga as expressões musicais oriundas do espaço da favela ao principal nome da música erudita de então: “a música carioca já nos dera o grande Villa-Lobos. Villa é um filho do samba, dos choros, da magia das escolas do morro [...], sua música se enraiza no solo quente de Mangueira, da favela, do Salgueiro”.¹¹¹⁰

O maestro já havia sido assunto no artigo que escreveu em resposta a Pedro Calmon por ocasião da polêmica de 1939: “Que ha no Brasil de maior que o “choro numero 10”, de Villa Lobos? E Villa é ou não é um nascido do povo, uma criação da musica popular?”, perguntava-se Lins do Rego, respondendo imediatamente:

Tudo o que é grande no genio brasileiro vem directamente dos “choros” e dos batuques, dos rytmos mestiços, da mistura nacional, de um Brasil que mistura riquezas da África, da America e da Europa. Villa Lobos vale por uma academia. Eu o prefiro, muitas vezes, á nossa literatura passada e actual. Tudo que é letra de fôrma, entre nós, não chegou ainda a exprimir o Brasil como o “choro numero 10”. É o Brasil inteiro que esta ali.¹¹¹¹

Conforme já se destacou no capítulo quatro deste trabalho, o grande projeto de Villa-Lobos na década de 1920 foi a série de *Choros* que buscava uma aproximação entre o popular e o erudito. No de número 10, explica José Miguel Wisnik, o mais significativo, ele “superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas [...], os sambas, os

¹¹⁰⁹ FREYRE, Gilberto. “Sugestão da favela”, In: _____. *Tempo de aprendiz*, v. 2. São Paulo: IBRASA; (Brasília): INL, 1979, p. 335.

¹¹¹⁰ REGO. “Música carioca”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 250-252.

¹¹¹¹ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 3.

choros e serestas, ponteios, marchas, cirandas”. Haveria nessa composição, uma intenção “de captar o prisma da *psique* musical brasileira”.¹¹¹²

A musicalidade dos morros como expressão original é também relacionada por Lins do Rego, no referido artigo *Música carioca*, a outros nomes como Grande Otelo e Sinhô.¹¹¹³ Contudo seria Noel Rosa “o maior de todos”. Com ele, a música dos morros alcançou personalidade suficiente para que os brasileiros vivessem “em intimidade com a terra e com a gente”. O romancista defende, dessa forma, o samba do Rio de Janeiro como repositório de uma manifestação artística originalmente brasileira, que, naquela cidade, tinha origem no espaço simbólico e geográfico dos morros. Os que queriam destruí-lo, afirma, não gostavam de música:

Mas essa gente finge que gosta de música. Porque se gostasse saberia que Schubert não foi mais do que um Noel Rosa da Áustria. As doces melodias do infeliz ariano são da mesma marca das do pobre mestiço de Vila Isabel. Ambos viviam e condensavam o que andava na alma de seu povo.¹¹¹⁴

A menção ao romantismo é recorrente em José Lins do Rego. Ele o evoca sempre que pretende justificar a definição da tradição como uma manifestação popular pura, o que a credenciaria como expressão da cultura nacional. Sua referência a Schubert expõe a discussão racial então em curso no país desde o final do século XIX. Rechaçando as teses do racismo científico que valorizavam a pureza das raças arianas, ele coloca o brasileiro mestiço, simbolizado na figura de Noel Rosa, cumprindo o mesmo papel do poeta romântico, o qual tinha a capacidade de acessar a “alma de seu povo”.

De acordo com J. C. Cavaleiro Lima, Schubert foi o autêntico e genial realizador daquela busca da vida espontânea manifesta na primitiva poesia popular”.¹¹¹⁵ Como Weber, afirma, trabalhou “no sentido de precisar, de acentuar, de fixar com maior nitidez o caráter nacional da música de sua pátria. O caminho que encontram para tal fim é o *Lied* – canção –, enraizado no folclore germânico”.¹¹¹⁶ Ao colocar Noel Rosa como o equivalente de Schubert,

¹¹¹² WISNIK, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música* (O nacional e o popular na cultura brasileira). São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 165-166.

¹¹¹³ Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata ou Sebastião Bernardo da Costa (Uberlândia, 1915 - Paris, 1993), ator, comediante, cantor, produtor e compositor brasileiro.

¹¹¹⁴ REGO. “Música carioca”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 251-252.

¹¹¹⁵ LIMA, J. C. Cavaleiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 44.

¹¹¹⁶ LIMA, J. C. Cavaleiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 44.

José Lins aprofunda sua defesa do samba carioca como uma autêntica tradição nacional, definindo-o como uma espécie de *lied* brasileiro.

A referência ao *lied* está presente no artigo que José Lins publicou n’*O Jornal*, por ocasião da polêmica em torno do samba. Nele, o romancista afirma que “pode o sr. Calmon falar de negros e alegar o seu aryanismo”, mas

o povo é creador, o pae e a mãe de tudo que é grande e original. Se o sr. Calmon conhecesse bem a historia da arte, seria o primeiro a descobrir no samba mais alguma coisa que o vil sentimento de brutalidade. Se tivesse lido Goethe teria sabido onde o gênio bebeu. Falo de Goethe como o mais academico dos gênios, o mais próximo do verdadeiro e legitimo espirito academico.¹¹¹⁷

José Lins do Rego justifica a evocação do romantismo aproximando o regionalismo de Gilberto Freyre do pensamento romântico, visto tratar de “uma teoria da vida” que procurava dar universalidade à região Nordeste, “como acontecera a Goethe com os ‘lieder’”.¹¹¹⁸ Segundo ele, Goethe, que “ia ao povo para sentir a força dos *lieds*, a música que dorme na alma popular”,¹¹¹⁹ teria ensinado aos alemães que o ideal da poesia não poderia basear-se em modelos artificiais inspirados na antiguidade clássica. Era preciso que os poetas se inspirassem na sua própria vida e nos seus sentimentos.¹¹²⁰

No artigo publicado n’*O Jornal*, José Lins do Rego retoma uma vez mais o pensamento romântico referindo-se a Chopin como “o mais nacional, o mais polaco, o mais da terra, do povo, da musica popular do seu paiz”. Fugido, ele teria levado “a alma da Polonia” como “thema grandioso de sua musica”, aproveitando “os cantos e dansas” do povo “como elemento substancial de sua arte”.¹¹²¹ Com esse exemplo, Lins do Rego pretendia ilustrar o que vinha ocorrendo com o samba no Brasil.

O compositor polonês havia se inspirado justamente em manifestações populares “tidas como coisa deprimente” para compor a música de sua nação: as valsas, “dansa que causava horror aos salões aristocraticos do tempo, as mazurkas e tudo que trazia potencial humano

¹¹¹⁷ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 3.

¹¹¹⁸ REGO, José Lins do. *Presença do Nordeste na literatura*. [Rio de Janeiro]: [Ministério da Educação e Cultura, Serviço de documentação], [1950?], p. 23.

¹¹¹⁹ REGO, José Lins do. “Língua do povo”, In: _____. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 327.

¹¹²⁰ REGO, José Lins do. “Poesia e vida”, In: _____. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.

¹¹²¹ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1 e 3.

nascido do povo, era mal visto”.¹¹²² O argumento de Lins do Rego é endossado por J. C. Cavalheiro Lima, considerando que Chopin, “em suas mazurcas, valsas e polonaises incorpora melodias e ritmos da música folclórica de sua pátria”, dando-lhes “um toque de puro subjetivismo, transfigurando essa contribuição em beleza essencialmente musical”.¹¹²³

Dessa forma, afirma Lins do Rego, não haveria palavras que pudessem impedir de soar “os rythmos da terra e a riqueza do nosso subsolo psicologico”, donos de uma originalidade que se manifestava no “esplendor das festas solarengas”, tudo com muita “cor”, com “relevô pictórico”. O romancista reforça, assim, a crítica ao academicismo de inspiração clássica e à posição social de seu contendor, distante das manifestações populares: “todo este odio do sr. Pedro Calmon provém de uma coisa muito commum ao espirito acadêmico que é o horror ao povo, as manifestações vitales do povo. O espirito academico é muito verniz para supportar a torrencial pancada d’égua de um Rabelais”.¹¹²⁴

Na menção ao conhecido autor francês de obras cômicas que explorava temas populares como lendas, farsas e romances no período do Renascimento, Lins do Rego reforça a crítica ao academicismo de Calmon. Em *Gargantua*, Rabelais apresenta um herói gigante que foi enviado a Paris por uma égua monstruosa presenteada por um rei africano. Num dos capítulos, quando um representante dos cidadãos da capital francesa pede a *Gargantua* que não leve os sinos da Igreja de Notre Dame, o que se segue, explica Geir Campos, “é uma risível caricatura do linguajar acadêmico”: “omnis sinus sinabilis in sinerio sinando sinans sinativo sinare facit sinabiliter sinantes”.¹¹²⁵

Pedro Calmon deu continuidade à polêmica no artigo intitulado “O Sr. Lins do Rego é a favor do samba”, publicado no *O Jornal* de 09 de julho. Segundo ele, o romancista não o teria compreendido:

O SR. Lins do Rego teve a bondade de ler-me. Mas não entendeu. A culpa não é ahi do meu estylo, que não lhe agrada. É de sua vontade de interpretar-me á maneira de sua these. Para elle é desconhecer o Brasil, é ser “só acadêmico” negar-se

¹¹²² REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 3.

¹¹²³ LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 49.

¹¹²⁴ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹²⁵ CAMPOS, Geir. “Meu encontro com Gargantua”, In: RABELAIS. *Gargantua*. Rio de Janeiro: EDIOURO, [S.I.], p. 6 e 89. François Rabelais (Chinon, 1494 - Paris, 1553), escritor, padre e médico francês.

sinceridade, expressão nacional ao batuque e á musica do morro. Suprema heresia: restrições ao “samba”.¹¹²⁶

Sua reação se dá mais em termos de estética literária e de questões relativas a uma suposta identidade étnico-racial afro-brasileira do que ao samba propriamente dito. O debate expõe, assim, o cenário intelectual dos anos 1930, dividido entre o academicismo das letras tradicionais em decadência e a consolidação da proposta modernista de subversão estética pela “geração de 30”.

No referido artigo Calmon acusa José Lins de “anti-academico” e de “ferrar-se de preconceitos” que deformavam sua literatura:

A irritação do romancista é demasiada, porém significativa. Faz-me desconfiar, na sua defesa do “samba”, sem originalidade e sem profundidade, da “atitude” que há em certa literatura que se presume modernista porque entala entre dois solecismos um termo de gíria. Julgando-se populista, não passa, essa literatura, de plebeista. Com a agravante da ignorancia – deliberada ou indissimulavel – das coisas.¹¹²⁷

Calmon ataca pontualmente a obra de José Lins do Rego e atinge o romance do nordeste, afirmando que

para aquellos autores de zonas estreitas e de asas tenras uma cerca de quintal pode ser a fronteira de um paiz, a biographia de um menino de engenho póde ser uma synthese do povo; a falta de grammatica basta para “rotulo” de escola ou bilhete de ingresso nela; e nada mais facil do que a generalização, quando formulada em tom de dogma. O senhor Lins do rego, apesar do talento que tem, não soube libertar-se desse miúdo espírito de maçonaria literaria.¹¹²⁸

Ele refere-se, sobretudo, aos primeiros romances de José Lins do Rego que compõe o “Ciclo da cana-de-açúcar”: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Banguê* (1934). A crítica de Calmon atinge diretamente um dos postulados da “escola” freyreana presentes naquelas obras: o de buscar o universal através do aprofundamento de características humanas, sociais e culturais do cenário nordestino. Dessa forma, Calmon procurava destruir as bases do pensamento da “geração de 30”, na medida em que condenava a proposta estética do modernismo de reformar o purismo gramatical, ao mesmo tempo em que rechaçava a tese do movimento regionalista, alicerçado na manutenção das tradições regionais como premissa para compor um Brasil verdadeiramente unido.

¹¹²⁶ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹²⁷ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹²⁸ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

Para além das questões estéticas, Calmon procura se defender da acusação de que reprovava o samba: “Protestei, não contra o que ‘irrompe da alma popular’, sim contra o que ‘é uma tardia expressão de moda cosmopolita, que o paladar forasteiro nos impõe, e representa principalmente uma generalização infiel e perigosa’”.¹¹²⁹ Ele alega, portanto, não estar contra o samba, mas sim contra a artificialidade na representação das formas africanas, moldada por influências externas. Mais grave seria, contudo, considerar a identidade brasileira como “afro-brasileira”, muito alimentada internamente desde que se tornara “delírio dos salões de dança o assumpto “afro”.¹¹³⁰

E era esse equívoco, segundo Calmon, que estaria sendo levado ao exterior:

A ‘arte africana’ que se teima em impingir como ‘arte brasileira’, ganhará os palcos da outra banda do Atlantico. Os empresários, na sua caça ao “exotismo”, impingirão (não ha querer-lhes mal por isto) como “scenas do Brasil”, “costumes do Brasil”, esses espectáculos do Congo e Benguela que os “films” da África reproduzem – synchronizados pelos nostalgicos tambores dos “guerreiros” com a sua pelle de tigre nos hombros. E depois o proprio sr. Lins do Rego dirá ás gazetas a sua repulsa, por nos considerarem, em Paris e Londres, uma terra atrasada, semi-colonial, a justificar aquelles viajantes cômicos que esperavam conversar com os indios numa esquina adeante da Praça Mauá e perguntavam, na Av. Central, pelas cobras gigantes e pelas onças mosqueadas...¹¹³¹

A acusação de artificialidade na reprodução de elementos de origem africana encontrava síntese, como já se disse aqui, no modelo de baiana que Carmen Miranda levava aos Estados Unidos, exageradamente carregada de objetos comprados na casa Sloper, conforme afirmou Calmon no artigo que provocou o início da polêmica com José Lins do Rego. Não haveria nada de autenticamente brasileiro e muito menos de africano naquela figura que o mundo veria como ilustrativa de nossa cultura.

Retomando a passagem do artigo de Lins do Rego em que cita Rabelais, Calmon aborda as manifestações populares em termos românticos para condenar o samba como manifestação brasileira. Em tom irônico, ele afirma:

Muito se riria Rabelais com as razões alinhadas pelo senhor Lins do Rego em prol da batucada. Diz – com ares serios – que o samba está para o Brasil como a musica de Chopin para a alma poloneza. É desnorteante. A dansa mystica e orgiaca dos negros de outrora veio da África. É africana. Os rythmos populares que o ‘folk-lore’ europeu

¹¹²⁹ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹³⁰ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1

¹¹³¹ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1-2.

conservou e, na fase romântica, lograram inspirar os altos artistas, sobrenadam na consciencia da collectividade.¹¹³²

Aproximar o samba do *lied* romântico era inadmissível. O romantismo teria sido, segundo Calmon, “o movimento de recomposição das linhas physionomicas de uma cultura”, “de recuperação do passado”. Goethe, afirma, “se vivesse entre nós faria o indianismo de Gonçalves Dias e o “libreto” do “Guarany”. Não se enganaria com os despotismos da “moda” importada, da “esthetica” que vem nos vapores, com o “jazz-band” e o “Black bottom””. Comparar o movimento romântico “á temporada da cuíca, da viola e do pandeiro” seria “desafiar, não a escola de samba, mas a escola primária”.¹¹³³

Además, não haveria de ser brasileiro um gênero musical que poderia ser de qualquer país de população negra, como o “Haiti ou Liberia”, dizia Calmon: “é tendencioso, ingênuo e fútil querer que o ‘afrobrasileirismo’ seja todo o ‘brasileirismo’”.¹¹³⁴ No trecho citado, duas posições ficam claras: a artificialidade do samba residia no seu caráter híbrido, influenciado por ritmos estrangeiros, no caso os norte-americanos como o *jazz* e o *black bottom*, somado ao rebaixamento da música popular em relação à erudita, representada pela exaltação das figuras de Chopin e Goethe.¹¹³⁵

O rebaixamento das manifestações populares por Calmon surge de sua afirmação acerca da impossibilidade de se comparar o samba com o movimento romântico alemão, que no Brasil inspirara autores como Gonçalves Dias ou José de Alencar. Essas manifestações elevadas e

¹¹³² CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 2.

¹¹³³ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 2. Segundo Eric Hobsbawn, *black bottom* foi uma dança surgida, após a primeira guerra, na onda de “ritmos e sons de dança novos e menos convencionais substituindo as danças do final do século XIX - principalmente a valsa - por sons africanos, norte e sul-americanos ritmicamente mais emocionantes” (HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 60).

¹¹³⁴ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 2.

¹¹³⁵ Segundo José Ramos Tinhorão, a penetração da música norte-americana no Brasil torna-se perceptível após a primeira Guerra Mundial e massiva com o surgimento do processo de gravação elétrica de discos em 1927. “Para reproduzir tais gêneros musicais da forma mais próxima com que soavam em seu país de origem, os músicos brasileiros foram levados a adotar o tipo de formação orquestral a eles ligado, o chamado *jazz-band*, o que obrigava a importar o instrumento básico: a bateria compacta inventada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal, o que permitia diferentes efeitos sonoros” (TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 252). Exemplo dessa influência no Brasil é o grupo musical Oito Batutas. Segundo Sérgio Cabral, Pixinguinha, depois de retornar da Argentina em 1923, reestruturou o conjunto de músicos que dirigia desde 1919, quando tocavam no Cine Palais na Avenida Rio Branco: “Pixinguinha, que continuou tocando flauta e saxofone, quis um grupo que, segundo a sua avaliação e a dos seus companheiros, deveria identificar-se mais com os novos tempos, ou seja, uma *jazz-band*” (CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997, p. 98).

originais da cultura brasileira não poderiam ocupar o mesmo patamar “da cuíca, da viola e do pandeiro”, instrumentos oriundos das tradições afro-brasileiras utilizados no samba. Seria perigoso, dizia Calmon, “valorizar-se perante platéas estrangeiras a toada nagô dos ‘terreiros de santo’”.¹¹³⁶

Em contraste, a cultura erudita era definida e defendida como

verdade patriótica. Verdade – porque o Brasil é diferente do quadro e do pessoal que a macumba exhibe. E patriótica – porque é detestável e absurdo o nivelamento que nos propõem, quantos pensam como o autor de “Moleque Ricardo”. Em vez de parecer o que chegamos a ser: um povo de culta e ambiciosa civilização; parecer o que já deixamos de ser, mesmo antes de 13 de maio: um povo ninado e dorminhento ao som monótono dos atabaques.¹¹³⁷

A referência à data da abolição da escravidão no Brasil retoma sua preocupação, já anteriormente manifestada, em apagar a memória do cativo e, assim, negar que as manifestações culturais dos ex-escravos pudessem ser consideradas brasileiras. A elevação dessas manifestações a símbolos identitários da nação pecava pela falta de civilidade característica da economia do tráfico na costa ocidental da África. “Formariamos uma exceção, entre todos os povos”, afirmava:

Emquanto o que todos os povos desejam – a União Sul Africana, a Austrália, a Rhodesia inclusive – é afirmar “urbe et urbe” o carácter e a fibra de sua cultura, estariamos nós com “saúde” do que não é nosso, do que veio da costa da Mina, do que a fatalidade da economia antiga nos trouxe da “cubata de Loanda” e da selva senegalesa, para desmentir as verdadeiras e possantes reações do bom senso brasileiro.¹¹³⁸

A generalização levada a cabo por Lins do Rego, definida a partir de uma cultura africana apropriada de maneira artificial e divulgada como símbolo identitário de toda a nação, agravava-se, assim, devido a sua íntima relação com a escravidão, cuja grande parte dos negros libertos ocupava os morros da cidade do Rio de Janeiro. Para Calmon, o

¹¹³⁶ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹³⁷ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹³⁸ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. Rio de Janeiro, *O Jornal*, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1. Sobre a economia do tráfico de escravos e as principais regiões africanas de origem dos cativos, consultar: RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; _____. *O infame comércio: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/CECULT, 2000; FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; FRAGOSO, João Luis. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*.

“povo” seria a “Pátria” e não “o morro do Salgueiro”. E a Patria brasileira não é um reflexo frouxo e pálido da escravidão: é uma nacionalidade dotada de energias próprias, em que se misturam as origens étnicas de sua formação, portuguesas da casa-grande, angolas do eito e índios da selva, mas em que prevalece a cultura euro-americana manipulada, plasmada, adaptada por um século de inteligência independente.¹¹³⁹

Embora reconheça a diversidade racial do país, Calmon revela as bases de sua perspectiva científica orientada pelo paradigma racista. Numa referência à “escola” de Nina Rodrigues, sublinhada como “inteligência independente”, ele destaca a contribuição do trabalho dos seus expoentes na definição de uma “raça” brasileira.¹¹⁴⁰ Num dos trechos de seu artigo, essa orientação fica bastante explícita ao afirmar:

Indignei o sr. Lins do Rego, não combatendo o samba – choreographico e melódico - mas estranhando o abuso, que é propalar-se lá fora, onde mal sabem quem somos, portanto, logicamente, nos tomarão por pretos de Guiné ou hottentotes de camisa listrada e saxophone americano – que este é o Brasil.¹¹⁴¹

Nessa montagem, que ilustra à perfeição o que representa para Calmon a figura que Carmen Miranda levava ao exterior, ele reúne todas as críticas que faz ao samba: um gênero musical africano adaptado no Brasil de forma artificial e inspirado em modas cosmopolitas. São os termos citados que evidenciam essa construção: “Hottentotes”, “camisa listrada” e “saxofone americano”.

Hotentote define um “grupo de línguas *Khoisan* do Sudoeste africano, relacionado com as línguas boxímanes, cujo conjunto forma, para muitos especialistas, o chamado grupo *Khoisan Central* ou *Khoi*”.¹¹⁴² De acordo com Janaina Damasceno, o termo está relacionado à história de Sarah Baartman, uma jovem da etnia “khoi-san” sul-africana nascida em 1789, que foi apresentada em “*freak shows*” no *Piccadilly Circus* em Londres e em “espetáculos científicos” na França no início do século XIX, quando recebera a alcunha de “Vênus Hotentote”.

Naquelas ocasiões, “corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público [europeu] mais confiança e consciência de si. De sua civilidade,

¹¹³⁹ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁴⁰ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁴¹ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁴² HOTENTOTE. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5ª [recurso eletrônico]. Instituto Antonio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2002.

de sua normalidade, de sua preeminência”. O corpo de Sarah, pequeno, como o de muitas mulheres *Khoisan*, com “nádegas protuberantes (esteatopigia)” e genitália manipulada “tornando seus grandes lábios hipertrofiados, apelidados de *tablier*, avental em francês”, despertava “grande fascínio entre os viajantes e colonizadores europeus”. Se, durante o período em que permaneceu na Inglaterra, ela foi exibida publicamente com grande sucesso “nos *freak shows*”, na França, “o fascínio pelo seu corpo assume ares de interesse científico”. Nomes como Saint-Hilaire, Cuvier e outros a exibiam semi-nua em reuniões onde mediam seu corpo, “observavam, desenhavam, escreviam tratados sobre, modelavam, modelavam em cera, escrutinizavam cada detalhe de sua anatomia”.¹¹⁴³

Da exposição desse corpo “anômalo”, teria nascido o conceito moderno de raça protocolado por Georges Cuvier, seu “preceptor”. O termo “hotentote”, como eram chamados pejorativamente os povos “khoi-san”, “devido a sonoridade de sua língua”,¹¹⁴⁴ foi, portanto, utilizado para designar uma etnia africana, no contexto em que imperava o paradigma científico racista. Para Calmon, seríamos tomados no exterior por uma raça inferior e anômala.

O termo “camisa listrada”, por sua vez, se refere à fantasia mais comum entre os foliões no carnaval. Também o *Bando da Lua* e a própria Carmen Miranda vestiam-se dessa forma desde que começaram a se apresentar no Cassino da Urca.¹¹⁴⁵ Para além da indumentária, ela gravara, em 1937, o samba-choro *Camisa listrada*, composição de Assis Valente, uma das músicas preferidas do Carnaval de 1938. Embora longa, a citação da letra é bastante ilustrativa do que se quer demonstrar aqui:

Vestiu uma camisa listada
E saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada
Ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto
E um pandeiro na mão

¹¹⁴³ DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote. *Fazendo Gênero - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008, p. 2. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf. Acesso em: 23 ago. 2017. Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire (Orleães, 1779 – 1853), botânico, naturalista e viajante francês. Georges Cuvier (Montbéliard, 1769 – Paris, 1832), naturalista e zoologista francês, é considerado fundador da anatomia comparada. Foi um dos principais pensadores do determinismo científico racista, exercendo grande influência no meio acadêmico.

¹¹⁴⁴ DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote. *Fazendo Gênero - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008, p. 6. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf. Acesso em: 23 ago. 2017.

¹¹⁴⁵ Carmen Miranda aparece vestindo camisa listrada em inúmeras fotografias reunidas em: CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 577.

E sorria quando o povo dizia:
“Sossega leão! Sossega leão!”
[...]
Levou meu saco de água quente
Pra fazer chupeta
Rompeu minha cortina de veludo
Pra fazer uma saia
[...]
Agora a batucada já vai começando
não deixo e não consinto
O meu querido debochar de mim
Porque ele pega as minhas coisas
vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta
E vai dançar no Bola Preta
Até o sol raiar¹¹⁴⁶

De acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “num flagrante da vida cotidiana, a composição descreve a aventura de um sujeito que aproveitava o carnaval para, comportando-se de maneira irreverente, libertar-se de suas preocupações”.¹¹⁴⁷ Sua fantasia de mulher é composta por um tecido de cortina usado como saia e por uma camisa listrada, o traje típico do carnaval naquele momento.

O “saxophone americano”, por fim, ilustra, na denúncia de Calmon, a falta de originalidade do samba, formatado pela moda das *jazz-bands*. Ao vestir a “Venus hotentote” com camisa listrada, tocando um instrumento “alienígena”, ele se refere à Carmen Miranda e o *Bando da Lua* como uma raça inferior, anômala, reproduzindo, de maneira artificial, sons que não eram brasileiros.

Orientado, portanto, pelo paradigma científico racista, as posições de Calmon expõem a persistência, no final dos anos 1939, da perspectiva étnico-racial para a interpretação da nação brasileira. Conforme já se demonstrou, observa-se, naquele contexto, a transição a um modelo interpretativo de natureza sociológica, que procurava dar conta da diversidade cultural do país. Suas palavras no artigo em análise, sustentam esse argumento. Segundo ele, vivia-se um dilema: “sambista ou... aryano”. Subjaz, portanto, à polêmica, um confronto entre raça e cultura disfarçado de acusações estéticas defendidas por acadêmicos, de um lado, e modernistas-regionistas de outro. Nessa arena, Calmon é acusado de racista por negar a cultura afro-brasileira como cultura brasileira. José Lins do Rego, por sua vez, é taxado de se utilizar dos

¹¹⁴⁶ *Camisa listada*, samba-choro de Assis Valente, 20/9/1937 (Odeon, 11.530-B).

¹¹⁴⁷ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. “A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957”. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 165. Segundo os autores a grafia da palavra “listrada” foi impressa de maneira equivocada, sem o “r”. O erro acabou se estendendo à gravação da própria Carmen.

mesmos preceitos do “jacobinismo” proclamado em Recife no século XIX, ao pretender generalizar a nação como cultura de ex-escravos.¹¹⁴⁸

Esse contexto de coexistência de dois paradigmas mobilizados na definição da nação foi brilhantemente ilustrado por Genolino Amado no artigo “Da acropole ao morro da mangueira”,¹¹⁴⁹ publicado n’*O Jornal* de 16 de julho. Graduado em direito, mas com carreira no jornalismo, ele convivera com os modernistas Oswald de Andrade, Menotti, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho em São Paulo, onde trabalhou em vários periódicos. No Rio, em 1933, tornou-se redator-editorialista d’*O Jornal* e escreveu as “Crônicas da Cidade Maravilhosa” lidas na Rádio Mayrink Veiga pelo autor teatral Cesar Ladeira,¹¹⁵⁰ depois adaptadas para a revista carnavalesca *Cidade Maravilhosa* em 1935.¹¹⁵¹ Segundo Maria Helena Capelato, Genolino Amado idealizava a “utilização intensa do rádio na propaganda do regime” estadonovista, mas o projeto fracassou.¹¹⁵²

No artigo “Da acropole ao morro da mangueira”, publicado n’*O Jornal* de 16 de julho, ele referiu-se à polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego como um “pittoresco exemplo” da “crise [...] da intelligencia brasileira”. As razões do debate ultrapassavam “a simples divergencia de gosto pessoal ou de attitude literária em relação aos cantos dos morros e á musica plebéa dos suburbios cariocas [...], sem que talvez os polemistas se dêem conta aos pontos fundamentaes de toda a moderna inquietação intellectual do paiz”. Eles estariam “apenas terminando uma batalha ha muito começada”.¹¹⁵³

¹¹⁴⁸ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1. Calmon evoca a estrofe que, segundo Gilberto Freyre, circulava no Recife em 1823: “Marinheiros e caiados/ Todos devem se acabar/ Porque só pretos e pardos/ O paiz hão de habitar” (FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 190).

¹¹⁴⁹ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1 e 3.

¹¹⁵⁰ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1, p. 114. As informações biográficas de Genolino Amado foram retiradas da página eletrônica da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a quinta posição da Cadeira 32, eleito em 9 de agosto de 1973. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/genolino-amado/biografia>. Acesso em: 24 ago. 2017.

¹¹⁵¹ CABRAL, Sergio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, [S.I.], p. 137.

¹¹⁵² CAPELATO, Maria Helena. “Propaganda política e controle dos meios de comunicação”, In: PANDOLFI, Dulce (org.). *REPENSANDO o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 177.

¹¹⁵³ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1. O termo “acrópole” vem do grego *akrópolis* e designa o “local mais alto das antigas cidades gregas, que servia de cidadela e onde eventualmente se erguiam templos e palácios” (ACRÓPOLE. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5ª [recurso eletrônico]. Instituto Antonio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2002). Na Grécia antiga, com a queda da soberania micênica, a cidade passa a se estruturar em torno da *Ágora*, um espaço público onde são debatidos assuntos de interesse da população. Essa nova organização urbana inaugura a *polis*, a cidade-estado grega centralizada na praça pública. Esse aglomerado urbano era construído na base de uma acrópole, a qual serve de refúgio aos habitantes e onde se constrói templos aos deuses. Em Atenas,

O texto faz referência, portanto, ao cenário intelectual dos anos 1930 no qual se observa a decadência de um modelo literário de inspiração clássica, representado pela Academia Brasileira de Letras, e a conformação da nova proposta estética elaborada pelos modernistas. Genolino Amado, conhecendo os intelectuais, acredita que “não se poderá compreender o exacto sentido da discussão José Lins do Rego – Pedro Calmon sem se levar em conta a historia literária do paiz”. Só assim se poderia entender

por que um temperamento de tão facil elogio e de concordancia tão sollicita com o mundo, inclinado a versar assumptos distinctissimos de bôa sociedade como o sr. Pedro Calmon, tenha deixado de repente a festa dos seus applausos para atacar sambistas e batuqueiros. E tambem só assim se explica por que o sr. José Lins do Rego partiu em defesa do samba e em offensiva contra o sr. Calmon com uma furia tão desproporcionada ao valor da causa defendida e principalmente ao gentil espirito congratulatorio do seu occasional contedor. Nem se admittiria mesmo que o director da Faculdade de Direito e um dos nossos mais illustres escriptores se empenhassem em controversia publica sobre tamborins e cuicas, se a esse ligeiro thema de conversação recreativa não estivessem ligados, por inevitaveis associações de idéas, alguns aspectos essenciaes do confuso drama cultural que o Brasil vem vivendo.¹¹⁵⁴

Embora procure matizar os posicionamentos dos autores, manifestando gosto pessoal pelo samba, Genolino Amado dá pouca importância ao gênero musical como produto cultural capaz de simbolizar a nação. Exaltando as posições intelectuais dos debatedores, espanta-se que tenham debatido um “ligeiro thema de conversação recreativa”. Espanta-o que Pedro Calmon, “director da Faculdade de Direito”, “tenha deixado de repente a festa dos seus applausos para atacar sambistas e batuqueiros”, e que José Lins do Rego, “um dos nossos mais illustres escriptores”, tenha deflagrado uma “controversia publica sobre tamborins e cuicas”, “com os esgares cômicos do batuque”.¹¹⁵⁵

Sob a discussão na qual protagoniza o samba, estariam os “aspectos essenciais” das letras nacionais, que passavam ao largo da consciência de seus debatedores. Lançando mão de uma metáfora, Genolino Amado ilustra o cenário intelectual dos anos 1930: “Da Acropole passou-se para o Morro da Mangueira”. Segundo ele,

construiu-se na acrópole um templo a deusa Atena, responsável por zelar pelos seus habitantes, o que a distingue de outras cidades (AUSTIN, Michel; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Economia e sociedade na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1986; VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2006; VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006). “Morro da Mangueira” é a região da cidade do Rio de Janeiro onde se localiza a comunidade de mesmo nome e onde se fundou, em 1929, a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974).

¹¹⁵⁴ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁵⁵ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

Acaba na Favella o que principiou nos morros classicos de Atenas. O tamborim verdadeiro é a replica ás cytharas de mentira. Caiu-se no africanismo, que o sr. Calmon ataca, por culpa do attecismo que elle ainda defende contra os assaltos do sr. Lins do Rego. Sem Anacreonte, não teria havido talvez Noel Rosa. A exaltação do samba, pueril em si mesma, tem a gravidade de um protesto contra as exaltações insinceras de musicas que ninguem ouviu.¹¹⁵⁶

A acrópole grega e o morro da Mangueira ilustram, assim, o confronto entre as duas “escolas” literárias: o academicismo clássico de Pedro Calmon e o modernismo da geração de José Lins do Rego. Utilizando-se da metáfora, Genolino Amado pretende denunciar o radicalismo da disputa que opunha o “preciosismo de linguagem” à “valorização literaria da gyria”. Haveria que se encontrar, no vale que separa o “Parnaso” da “Favella”, um meio termo a que se pudesse chamar brasileiro. Não era possível aceitar que “a justa vaia nas pernósticas evocações do minueto” tenha redundado “em palmas exaggeradas ao samba”. Era preciso que se tomasse cuidado para que “a rebeldia contra o falso requinte” não resultasse “num primitivismo igualmente falso”.¹¹⁵⁷

Se não era possível negar a influência do legado clássico grego na cultura nacional, simbolizada, nas letras, pelo parnasianismo, também não era mais possível que a literatura brasileira vivesse uma “irrealidade pretenciosa” na qual figuravam “nymphas da Hellade e pegureiros do Lacio”, utilizando “collocações de pronomes inteiramente fora de uso no linguajar do nosso povo”. O problema, segundo Genolino Amado, é que a reação a esse estado de coisas, por desespero, pecou “em excessos, extravagancias, desnorteamentos de rebeldia”.¹¹⁵⁸ Seu ponto de vista vai, nesses termos, ao encontro da análise que o próprio Mario de Andrade fez do sentido do primeiro momento do modernismo finalizado em 1930, definindo-o como “destrutivo e festeiro”.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁶ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 3. *Anacreonte* foi um poeta lírico grego.

¹¹⁵⁷ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 3. Ao utilizar o termo Parnaso, referência ao monte que na mitologia grega era consagrada a Apolo e às musas, Amado remete ao parnasianismo, o modelo literário de inspiração clássica combatido pelos modernistas. “Minueto” é uma “dança da aristocracia francesa, leve, graciosa e solene, ao som de música em compasso ternário, surgida no sXVII” (PARNASO; MINUETO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5ª [recurso eletrônico]. Instituto Antonio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2002).

¹¹⁵⁸ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 3. *Ninfas* são as “divindades femininas secundarias da mitologia [...], que não habitam o Olimpo. Essencialmente ligadas à terra e à água [...]. Da união desses dois elementos [...], surge a força geradora que preside à reprodução e à fecundidade da natureza tanto animal quanto vegetal” (BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 449-450). *A Hélade* designa, politicamente, o conjunto de cidades-estado da Grécia antiga; culturalmente, a comunidade grega antiga (SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997). Lácio é a região histórica da Itália onde foi fundada a cidade de Roma antiga.

¹¹⁵⁹ ANDRADE, Mario de. “O Movimento Modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974 [1944], p. 242.

A necessidade de destruir a estética literária vigente teria impedido a nova geração, dizia Genolino Amado, de retomar “a tradição quase esquecida da legítima literatura, nascida em Gonçalves Dias, Alencar e Castro Alves”. Segundo ele,

as gerações românticas, apesar da influência européia, conseguiram dar uma grande significação de verdade brasileira à literatura do Brasil, encontrando as fontes nativas de inspiração em Gonçalves Dias, criando um novo idioma com José de Alencar e descobrindo o canto da poesia no gênio lírico e no ardente sentimento social de Castro Alves.¹¹⁶⁰

Procurando rechaçar o classicismo acadêmico, a nova literatura estaria procurando retratar “os elementos simples da vida, os mais humildes e primários”. Entretanto, essa postura fizera, segundo Genolino Amado, com que “o horror ao fingido entusiasmo pelo atletismo hellênicos” sublimasse-se “no desejo de admirar mulatões do ‘football’”.¹¹⁶¹ Numa aproximação do esporte com o samba, tratados como expressões dos negros, o autor ataca José Lins do Rego pessoalmente.

De acordo com Edilberto Coutinho, seria muito conhecida uma frase atribuída a Lins do Rego: “vou ao futebol e sofro como um pobre-diabo”. Nessa declaração estaria todo o seu “brasileirismo” e uma evidência de sua integração ao Rio de Janeiro e aos cariocas. Torcedor do Flamengo desde que vira Leônidas jogar pela seleção na copa da França em 1938, integrou, de 1944 a 1946, o Conselho Nacional de Desportos, presidido por Capanema, foi cronista do *Jornal dos Sports* a partir de 1945 e presidiu a Confederação Brasileira de Futebol (CBF) em 1950.¹¹⁶²

Dessa forma, para Genolino Amado, a polêmica põe em termos claros o cenário intelectual dos anos 1930 dividida entre Calmons, que cultuavam os “athletas hellênicos” da “Acropole” grega, e os Lins do Rego, que torciam pelos “mulatões do “football” do “morro da Mangueira”. Diante das “palmas exageradas ao samba”, que o haviam colocado no Panteão brasileiro da música, defendia ser preciso encontrar um caminho alternativo entre aquelas duas montanhas:

¹¹⁶⁰ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁶¹ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 3. *Helênico* ou *helenístico* é o período da história da Grécia que vai de 338 até a anexação romana em 146 a.C. Está relacionado ao império de Alexandre o Grande, rei da Macedônia.

¹¹⁶² COUTINHO, Edilberto. “José Lins do Rego. Futebol e vida: a emoção do flamengo”, In: COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Angela Bezerra (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 118.

defendemos o samba enquanto se disser, por fidalguismo esthetico ou pose livresca, que elle não vale nada. Mas nos defendamos tambem contra nós mesmos, contra o nosso atormentado anseio de sinceridade literaria que, no repudio ao academicismo retardado, poderá dizer que o samba vale tudo e não ha outra musica no mundo.¹¹⁶³

José Lins do Rego encerraria a polêmica com o artigo “O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda”, publicado n’*O Jornal* em 16 de julho.¹¹⁶⁴ Segundo ele, o último texto de seu contendor configurava-se mais como um ataque pessoal do que como uma crítica ao samba, considerando que o tinha acusado de inimigo da pátria por admirar “a musica que brota dos morros e do fundo da alma brasileira”. O historiador, dizia, sentado “na sua boa poltrona, com a sua farda verde, no seu espadim na bainha”, pretendia “acabar com o samba” e “liquidar com os que gostam do samba”. Logo ele, ironizava Lins do Rego, “tão fiel aos documentos”.¹¹⁶⁵

Ao vesti-lo com o “fardão” da Academia Brasileira de Letras, Lins do Rego retoma, uma vez mais, o debate estético em curso entre os intelectuais nos 1930. Trancado na torre de marfim, no conforto de sua poltrona, dizia,

se o sr. Pedro Calmon não fosse só um virtuose das palavras, se tivesse um conhecimento da historia da arte, veria que a grandeza da musica hespanhola moderna [...] vêm directamente da mina d’onde Cervantes tirou o Quixote, da alma do povo, do rythmo e do cheiro penetrante do “folk-lore”.¹¹⁶⁶

Lins do Rego reforça, dessa forma, o distanciamento das letras clássicas em relação à realidade do país, na qual se enraizavam as fontes históricas das manifestações populares, um dos pressupostos do projeto de Freyre para nacionalizar a literatura. A motivação de Calmon, contudo, em atacar uma dessas manifestações tipicamente brasileiras, não se baseava em questões racionais: “o samba é uma coisa muito mais séria do que a nossa literatura e as nossas vaidades”, concluía Lins do Rego. É que, segundo conta, um amigo que acompanhara a polêmica dissera-lhe que não se incomodasse mais, porque “a raiva do rapaz não é contra você nem é contra o samba [...]. O academico esta é com ciúmes do successo de Carmen Miranda”.

¹¹⁶³ AMADO, Genolino. Da acropole ao morro da mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 3.

¹¹⁶⁴ REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁶⁵ REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁶⁶ REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

Lins do Rego afirma ter reagido com ironia: “o que eu sei é que não sou culpado de não ter o governo mandado o sr. Pedro Calmon fazer conferencias na feira de Nova York”.¹¹⁶⁷

A polêmica chegava, assim, ao fim. Conforme se destacou, os textos revelam diferentes parâmetros de análise para a interpretação do país, colocando em campos opostos as concepções literárias clássicas e o determinismo científico racista, mobilizados por Pedro Calmon, e o “tradicionalismo regionalista” do projeto modernista freyriano que visava uma interpretação sociológica, adotado por José Lins do Rego. Esse momento de transição, na qual os conceitos utilizados pela ciência sofriam uma alteração de sentido, teria sido o responsável pela falta de clareza no debate.

Muito ilustrativo dessa imprecisão conceitual, foi o artigo que Mario de Andrade escreveu sobre o debate no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.¹¹⁶⁸ A polêmica, dizia Mario, o havia lembrado os primeiros tempos do modernismo: “tudo era pretexto pra nós, modernistas, sermos violentamente insultados pelos passadistas em fúria, e, devo confessar, nós também insultávamos à larga, ideias postas de lado e palavrões em punho”.¹¹⁶⁹

Segundo ele, o tom é sempre apaixonado quando se defende uma proposta de ideias. Era assim que havia ocorrido também com ele, recentemente, ao escrever uma crítica ao escritor Luis Martins.¹¹⁷⁰ Sua atitude literária havia sido injusta porque “interpretara mal certas intenções” do autor, da mesma forma que “ele interpretara mal ideias críticas minhas”. Teria sido exatamente o que ocorrera na polêmica em torno do samba:

Ora isto mesmo eu observara pacientemente em todo o desenrolar da polêmica dos srs. Lins do Rego e Pedro Calmon. Quando um deles afirmava alguma coisa, o contendor não se limitava apenas a discutir limitadamente a afirmativa, mas, com a maior das sinceridades (ambos, imagino, eram perfeitamente sinceros) se irrogava o direito de tirar dela as mais libérrimas, as mais aventurosas e às vezes mesmo, ilícitas ilações!¹¹⁷¹

Tendo acompanhado o debate na imprensa, Mario revela-se decepcionado:

¹¹⁶⁷ REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹¹⁶⁸ Cf.: CABRAL, Sérgio. A MPB na era do rádio. São Paulo: Moderna, 1996, p. 72. Embora não tenha sido possível localizar a referida edição do *Diário de Notícias*, provavelmente o artigo fora publicado em 24 de dezembro de 1939, conforme se constata em: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 173-177.

¹¹⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 174.

¹¹⁷⁰ Luis Martins (Rio de Janeiro, 1907 - São Paulo, 1981), escritor, jornalista, crítico, memorialista e poeta brasileiro.

¹¹⁷¹ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 175.

segui a polêmica atentamente porque o assunto entrava muito nas minhas preocupações musicais, e ilustres eram os contendores. Mas, à medida que os artigos se sucediam, mais eu me melancolizava, bastante assombrado. O assunto era intrinsecamente musical, não havia dúvida, mas o que menos aparecia nos artigos eram argumentos de ordem musical, estéticos ou técnicos [...]. Me cansei de torcer por Lins do Rego que, na minha opinião, estava com a verdade. Mas não guardei a sensação de que a vitória fosse dele não. Não coube vitória a ninguém. Nem ao próprio samba, coitado, que saiu das mãos do seu apologista e do seu detrator, bastante desvirtuado.¹¹⁷²

A falta de argumentos de ordem musical apontada por Mario revela, assim, a imprecisão do debate. De um lado, Pedro Calmon, orientado pelo cientificismo racista, denunciava a artificialidade da figura de Carmen Miranda, ornada com acessórios da casa Sloper, e a generalização do próprio samba, de origem africana e contaminado pela moda das *jazz-bands*, como brasileiro. De outro, José Lins do Rego, filiado ao “tradicionalismo regionalista”, considerava o samba uma expressão popular legitimamente nacional justamente por ser expressão da cultura afro-brasileira. O que a opinião de Mario de Andrade reforça é, portanto, a constatação de que o samba foi, na polêmica, apenas o mote superficial para uma discussão mais profunda acerca dos critérios de análise da nação brasileira, reunidos em dois paradigmas de naturezas diversas, um de orientação étnico-racial, outro, sociológica.

Analisada a polêmica em torno do samba entre Pedro Calmon e José Lins do Rego, passemos agora à análise de outra contenda para o caso português. Do outro lado do Atlântico, da mesma forma que no Brasil, dois intelectuais se colocam a atacar e defender o fado entre 1936 e 1937.

Capítulo 8. *Quem canta o Fado e trabalha, faz parte dos vencedores*

8.1. *Às vezes ia lá a Emissora Nacional, para transmitir o espetáculo: os espaços do fado e a consagração de Amália Rodrigues*

Na longa entrevista que a fadista portuguesa Amália Rodrigues concedeu a Vítor Pavão dos Santos depois de 25 encontros finalizados em setembro de 1986, ela comenta sua vida e

¹¹⁷² ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 173.

obra desde os anos 1930 até 1974. Publicado sob o título *Amália: uma biografia*, o conteúdo foi transcrito, segundo o autor, “respeitando em absoluto o modo como cada frase fora dita, assim procurando construir um retrato oral” da cantora.¹¹⁷³ Para Rui Vieira Nery, “nunca uma personalidade individual do mundo do espetáculo em Portugal terá até então sido objecto de uma investigação tão exaustiva”. Legítima, ainda, a referida biografia, o fato de que o autor, “na qualidade de Director do Museu Nacional do Teatro, reúne nesta instituição um riquíssimo fundo documental.”¹¹⁷⁴

É indiscutível que Amália, e, por consequência, o fado, figura como ícone da identidade portuguesa. Já se destacou neste trabalho o comentário do professor Fernando Catroga sobre o sepultamento de seus restos mortais em Santa Engrácia em 2001, como “sinal evidente do lugar mítico que se quer conferir ao fado como expressão da *alma portuguesa*”.¹¹⁷⁵ Parte-se, assim, dessa figura icônica para discutir o papel e o espaço do fado durante o Estado Novo português, institucionalizado em 1933. Embora a fadista relate, na referida entrevista, que o sucesso de sua carreira não teve relação com a interferência do regime, António Ferro, o idealizador da propaganda salazarista, passou, a partir dos anos 1940, a promover sua participação em eventos oficiais.

Amália conta que estreou em julho de 1939 no “Retiro da Severa”, tradicional casa de fados de Lisboa inaugurada em 1933, quando fizera uma audição por sugestão de um vizinho que a ouvia cantar no bairro onde morava.¹¹⁷⁶ Ante a aceitação do público daquela noite, assinou contrato como artista privativa da casa e logo saiu em viagem com o elenco, formado por nomes consagrados como Natália dos Anjos, Arminda Vidal, José Porfírio, Julio Proença, Alfredo Marceneiro. Desde então, conta Amália que “às vezes, ia lá a Emissora Nacional, para transmitir o espectáculo” do “Retiro”.¹¹⁷⁷ Assim passou a ser ouvida no rádio.

¹¹⁷³ SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 22. Complementando este trabalho, o autor publicou, em 1992, uma fotobiografia intitulada *Amália: Uma Estranha Forma de Vida*, recheada por farta documentação (SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma estranha forma de vida*. Lisboa: Verbo, 1992).

¹¹⁷⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 277.

¹¹⁷⁵ CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo* (EUA, França e Portugal). Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará, 2005, p. 124, grifos no original.

¹¹⁷⁶ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004. Segundo o autor, o *Retiro da Severa* foi inaugurado em 1933 no Luna Parque Eduardo VII, onde funcionou por dois anos. Em 1936, a casa passa a ocupar o antigo espaço do *Salão Jansen*, na Rua Antonio Maria Cardoso.

¹¹⁷⁷ SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 55.

Desde meados da década de 1930, o fado já integrava a programação regular de estações como a Radio Graça, a Radio Peninsular e a Radio Luso.¹¹⁷⁸ Também a Emissora Nacional (EN), criada oficialmente em agosto de 1935, embora funcionasse desde 1933 em caráter experimental, passou a transmitir, no início de 1936, “duas vezes por semana, fados e guitarradas a partir do Retiro da Severa, o que agradava ao público menos erudito”.¹¹⁷⁹ Além dessas transmissões,

em 1938 a EN – a exemplo do que já sucedia [...] no Rádio Clube Português, onde desde o ano anterior Margarida Pereira apresentava uma emissão regular de fados – dá início ao seu primeiro programa regular dedicado ao Fado, uma apresentação quinzenal para a qual convida uma fadista amadora cuja respeitabilidade social entende estar acima de qualquer suspeita, a jovem Maria Teresa de Noronha.¹¹⁸⁰

Em 1939, é possível constatar o papel da Emissora na divulgação do gênero através do repertório da fadista Adelina Ramos. Em *Elogio ao fado*, de autoria de José dos Santos, ele surge como canção que expressa a alma nacional:

Hino fecundo
Que ao correr mundo
Pela Emissora
Nacional,
os portugueses
d'além-mar
com alegria calma
sentem no fado, a alma
de Portugal.¹¹⁸¹

Contudo, embora o fado integrasse a programação da Emissora desde, pelo menos, 1936, o Estado Novo ainda não “sabe bem o que fazer” com o gênero musical que já alcançava aceitação entre diversas camadas da sociedade.¹¹⁸² Para Rui Nery, no contexto da ditadura de 1926-28, “não há uma hostilidade anti-fadista particular por parte dos militares [...]. O Fado é objeto de consideração específica [...] num mero contexto mais geral de manutenção da ordem pública e do poder vigente”.¹¹⁸³

A ditadura a que se refere o autor é o período que antecede a institucionalização do Estado Novo, com a promulgação da *Constituição Política da República Portuguesa* em 22 de

¹¹⁷⁸ SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Veja, 2002.

¹¹⁷⁹ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p.184.

¹¹⁸⁰ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 207.

¹¹⁸¹ *Elogio ao fado*, fado de José dos Santos, repertório de Adelina Ramos, outubro de 1939.

¹¹⁸² Cf.: BRITO, Joaquim Pais de. A Cidade do fado. *Penélope - Fazer e Desfazer a História*. n. 13, 1994, p. 187.

¹¹⁸³ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 218.

fevereiro de 1933.¹¹⁸⁴ Organizado em corporações que visavam “objetivos científicos, literários, artísticos ou de educação física”, a lógica estadonovista começa a tomar forma com a ditadura militar instituída pelo general Óscar Carmona em 9 de julho de 1926, após sucessivos golpes e renúncias de presidentes. Em abril de 1928, quando é eleito Presidente da República, surge no governo a figura de António de Oliveira Salazar à frente do Ministério das Finanças. Quatro anos depois, ele ampliaria sua influência ao ser nomeado presidente do Conselho de Ministros.¹¹⁸⁵

De acordo com Oliveira Marques, sob o governo de Carmona, Salazar anunciava, no outono de 1929, que a “futura reorganização constitucional” deveria se basear em “nacionalismo sólido, prudente, conciliador”, viabilizado através dos papéis desempenhados pela “família”, pela “corporação moral e económica”, pela “freguesia e o município”. Teria sido nesse momento que pronunciara o *slogan* que se tornaria famoso: “Nada contra a nação, tudo pela Nação”.¹¹⁸⁶

Segundo José Ramos do Ó, ao autoritarismo juntavam-se “atitudes de vinco totalitário, como seja a sua total predisposição para a construção da *verdade* através de apertado controlo das formas de comunicação disponíveis na época”. Esse trabalho implicava “a positiva apropriação das qualidades médias do povo português e um ambicioso plano *evangelizador*”.¹¹⁸⁷ Para que esse objetivo fosse alcançado, o governo regulamentou um sistema de radiodifusão através do Decreto-Lei nº 17.899 de 29 de janeiro de 1930, sustentando-se na convicção de que se transformasse “num veículo de comunicação entre o Governo e a Nação”.¹¹⁸⁸ Uma vez divulgado o projeto político governamental pelo rádio, a população poderia o assimilar.

Segundo Nelson Ribeiro, o dispositivo “considerava como monopólio do Estado todos os serviços de radiotelefonia, radiodifusão, radiotelevisão e outros que viessem a ser

¹¹⁸⁴ PORTUGAL, 1933. Constituição Política da República Portuguesa, de 22 de fevereiro de 1933. *Diário do Governo*, Lisboa, 22 fev. 1933. I Série, n. 43, p. 227-236. Suplemento. Disponível em: <http://dre.pt/>. Acesso em: 26 jul. 2013.

¹¹⁸⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 150.

¹¹⁸⁶ MARQUES, António H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 149.

¹¹⁸⁷ Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro, o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 33, grifos do autor.

¹¹⁸⁸ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p.187.

descobertos e que se relacionassem com a radioelectricidade”, além de prever a concessão de licenças a particulares.¹¹⁸⁹ Em 1933, através do Decreto-Lei nº 22.783, de 29 de junho, o regime “estabelece uma estação emissora estatal dotada de avultados meios técnico, a Emissora Nacional de Radiodifusão”.¹¹⁹⁰

Devido ao importante papel que desempenhava no interior do regime, o controle da estação, explica Nelson Ribeiro, foi motivo de disputas. O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), dirigido por Antônio Ferro desde 1933, considerando o potencial da Emissora em se transformar no meio mais eficaz de divulgação do regime, denunciava “um clima de liberdade intolerável, que tinha como consequência um desnorteio ideológico que transparecia nos conteúdos emitidos”.¹¹⁹¹ Embora o SPN estivesse ligado diretamente a Salazar, então Presidente do Conselho de Ministros, Ferro nunca conseguiu encampar a Emissora Nacional.

A maior parte da programação da rádio nos primeiros meses dedicou-se à música gravada ou ao vivo. A grade diária contava com programas infantis, leituras e recitações, “propaganda das terras portuguesas”, “efemérides”, “uma revista de imprensa semanal”, “informações diárias sobre as cotações da bolsa e as actividades do Governo”.¹¹⁹² As palestras constituíam, ainda, outro importante eixo da programação, “abrangendo temas tão diversos como filologia, literatura, religião, arte, teatro, música, história, assuntos coloniais, política, higiene e profilaxia, radiofonia e assuntos femininos”.¹¹⁹³

Entre a programação, conforme se destacou, além da veiculação de fados gravados, a Emissora Nacional passou a transmitir, a partir de 1936, o espetáculo do “Retiro da Severa”. A década de 1930, explica Rui Vieira Nery, compreende o auge do mercado cultural fadista, diretamente relacionado “aos padrões de consumo da sociedade civil, dos cafés aos teatros, do disco ao cinema, da rádio à edição musical”.¹¹⁹⁴ Esse cenário dos anos 1930 compreende, contudo, a consolidação de um processo de disseminação social observado desde a década anterior. Em 1922, *Guitarra de Portugal*, o mais influente dos jornais dedicados

¹¹⁸⁹ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p. 176.

¹¹⁹⁰ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004. p. 207.

¹¹⁹¹ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p. 177.

¹¹⁹² RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p. 184-185.

¹¹⁹³ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p.187.

¹¹⁹⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 220.

exclusivamente ao fado, que já se proliferavam desde 1910, fará a divulgação da expansão social do gênero a espaços como cafés, cervejarias, salões de dança, teatros, sociedades de instrução e recreios como *A Voz do Operário*, *Cervejaria Jansen*, *Coliseu de Coimbra*, *Floresta do Arco do Cego*, *Café dos Anjos*, *Cervejaria S. Paulo*, *Club Olímpia*, *Sul América*, *Café Luso*, *Avenida Bar*.¹¹⁹⁵ Esses locais, que apresentam ambiente com padrões estéticos capazes de atrair um público seletivo, ajudam a deflagrar um processo de profissionalização dos fadistas.

De acordo com Rui Vieira Nery, na medida em que passam a apresentar programação regular, esses espaços começam a pagar cachê aos artistas. Uma novidade que contrasta com o cenário do final do século XIX, quando o fadista é definido como “alguém que ainda tem, de um modo geral, outra profissão, e que em muitas das suas prestações artísticas de carácter mais informal não é remunerado”.¹¹⁹⁶ No final da década de 1920, o Decreto nº 13.564 de 6 de maio de 1927, que definiu, no âmbito cultural, uma série de “disposições legais de mais frequente aplicação relativas a espectáculos públicos”, opera profundas mudanças no cenário fadista. Tornou-se obrigatória a emissão de licenças profissionais aos artistas e a Inspeção-Geral dos Teatros passou a realizar a censura prévia dos cartazes e programas dos espetáculos.¹¹⁹⁷ Observa-se, assim, a partir da ditadura dos anos 1926-1928, a adequação da esfera da cultura

¹¹⁹⁵ *Guitarra de Portugal* contou com duas séries: a primeira entre 15 de julho de 1922 e 28 de dezembro de 1939, editada e dirigida pelo poeta, jornalista e articulador do meio fadista, João Linhares Barbosa, e a segunda entre 15 de junho de 1945 e 15 de abril de 1947, com Mário Ribeiro a frente. Na primeira edição publicada em 15 de julho de 1922, a matéria intitulada *Nosso aparecimento*, assinada por um certo D. Serpa, afirma: “Vimos contar aos novos o que foi toda a legião de trovadores obscuros publicando-lhe muitos dos seus trabalhos e abraçar todos os que queiram colaborar conosco em prol da mais linda canção da nossa terra, pondo assim no sacrossanto altar dos costumes populares, dignificada e abençoada a Guitarra de Portugal” (*Guitarra de Portugal*, Lisboa, 15 de julho de 1922, p. 1). Nesses termos, o texto revela, assim, um desejo de salvaguardar a memória do fado, transmitindo-o às novas gerações, além de atribuir ao gênero uma posição sacralizada, por assim dizer, enquanto símbolo nacional. Segundo Rui Vieira Nery, Linhares vê a entrada do fado em espaços diversos da sociedade (cafés, teatros, salas de espetáculo) como reconhecimento e consagração da cultura popular lisboeta. Ainda que procure assegurar um conjunto de parâmetros capazes de preservar a originalidade fadista, o editor fará de *Guitarra de Portugal* uma voz em defesa da expansão do fado a novos espaços (NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004). *Guitarra de Portugal*, Lisboa, de 1927 a 1933 (anúncios dispersos em edições); *Cartaz A Voz do Operário*, Lisboa, 1930; *Cartaz Cervejaria Jansen*, Lisboa, 1930; *Cartaz Coliseu de Coimbra*, Coimbra, 1931.

¹¹⁹⁶ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 137.

¹¹⁹⁷ A carteira profissional concedida a Sebastião Caetano Pires, em 1939, ilustra a efetiva aplicação da legislação: “licença para o exercício da profissão de ‘Cantador de fados’ passada nos termos do Decreto nº. 13.564, de 6 de Maio de 1927” (*Licença profissional de Sebastião Caetano Pires*. Inspeção dos espetáculos, Lisboa, 10 de abril de 1939). No levantamento de fontes realizado no Museu do Fado, em Lisboa, foi possível constatar, em inúmeros documentos, o carimbo da censura pela Inspeção-Geral dos Teatros.

aos pressupostos de uma política de ordenamento aos interesses da nação, então organizada corporativamente.¹¹⁹⁸

As exigências legais de adaptação dos espaços artísticos, definidas na legislação, fizeram surgir, explica Rui Nery, a criação de locais exclusivos, as “Casas de Fado”. A pioneira foi o “Solar da Alegria”, inaugurada em 1928 e reinaugurada em 1931 após um período de interrupção das atividades.¹¹⁹⁹ *Guitarra de Portugal*, por ocasião da reinauguração, dedicara matéria especial na edição de 6 de fevereiro de 1931: “cicatrizaram-se as cavernas do pulmão doente e o fado, o trovador genial da nossa querida Lisboa, vai respirar a plenos pulmões: vai abrir o Solar da Alegria”.¹²⁰⁰ Dois meses depois, na edição de 18 de abril, a “casa” já era tratada como “o maior templo do Fado”.¹²⁰¹

Em espaços como o “Solar”, buscava-se dignificar o gênero tratando-o como canção nacional. Modificam-se, inclusive, os figurinos; os homens passam a vestir terno escuro e as mulheres xale preto. A “regra fundamental é a do silêncio absoluto durante a execução (“*Silêncio que se vai cantar o Fado*” é a recomendação que mais frequentemente se lê em inscrições na parede ou se ouve anunciar a um eventual apresentador)”. O fado teria conquistado nesses locais,

um espaço de apresentação privilegiado onde procura o aplauso de franjas distintas da sociedade, e deve por isso dar de si mesmo uma imagem solene, hierática, ritual, reivindicando uma função de corporização nuclear da própria identidade nacional e excluindo por completo qualquer aproximação aos traços de marginalidade que desde sempre lhe foram apontados pelos seus inimigos.¹²⁰²

O Decreto nº. 13.564/1927 trouxe, ainda, outros condicionantes à poesia e ao meio fadista. De acordo com Joaquim Pais de Brito, na medida em que se introduziu a censura aos poemas e aos locais onde os artistas do fado se apresentavam, engessou-se não só o repertório,

¹¹⁹⁸ PORTUGAL. 1927. Decreto nº 13.564, de 6 de maio de 1927. *Diário do Govêrno*, Lisboa, 6 mai. 1927. I Série, n. 92. Disponível em: <http://dre.pt/>. Acesso em: 26 jul. 2013. Jorge Ramos do Ó mapeou e analisou em sua tese a legislação com incidência cultural no Estado Novo, sobretudo no capítulo “Estruturação jurídico-institucional do campo cultural”. Como anexo de sua obra, é possível consultar uma tabela que reúne a “legislação com incidência cultural no Estado Novo (1926-1956)”. (Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro, o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 39-52 e 247-262).

¹¹⁹⁹ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

¹²⁰⁰ “Solar da Alegria”, *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 6 de fevereiro de 1931, p. 7.

¹²⁰¹ “O Solar d’Alegria”, *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 18 de abril de 1931, p. 7.

¹²⁰² NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 198, grifos do autor

mas também a forma de expressão típica do gênero, o improviso.¹²⁰³ Rui Vieira Nery, por sua vez, destaca que a obrigatoriedade de registro e licenciamento das letras com autoria deflagrou a comercialização de composições. Neste contexto, por exemplo, a fadista Berta Cardoso passou a pagar pelas letras que cantava, atraindo os melhores poetas do meio.¹²⁰⁴

Paralelo às modificações impostas pela legislação, o desenvolvimento da indústria fonográfica e do sistema de radiodifusão, se divulgaram o fado no país e no exterior, também transformaram o repertório fadista. O disco porque condicionou a extensão do poema, agora submetido ao limite de gravação; o rádio porque, através de critérios de seleção de fadistas, repertórios e vozes, definiu novos padrões estéticos e estilísticos.¹²⁰⁵

Nesse novo formato, divulgado, então, pelo disco e pelo rádio, o fado expande seus territórios de atuação. Desde o final dos anos 1920, surgem as *troupes*, companhias de fadistas profissionais que saem em turnê pela Europa e pelo mundo. Eventualmente, formam-se também as chamadas “embaixadas”, companhias esporádicas formadas para viagens específicas.¹²⁰⁶ *Guitarra de Portugal* dá publicidade às turnês ressaltando o caráter de símbolo identitário que se queria atribuir ao fado. Na edição de 18 de setembro de 1932, a matéria “Do Brasil” noticiava o retorno da Companhia Estevam Amarante a Lisboa no dia 13. Referindo-se à fadista Maria Alice como “embaixatriz do Fado”, o texto informa que a artista “vem cheia de satisfação pela forma como foi acolhida por todos os nossos compatriotas que no Brasil vivem, bem como da maior parte dos brasileiros que não sabiam esconder o encanto que o Fado lhes dava”.¹²⁰⁷ Por meio dessas viagens, o fado é, então, levado ao mundo como canção nacional.

Nesse contexto o fado ainda podia ser visto no teatro, em inúmeras revistas, e também no cinema. Em 1931, estreou em Lisboa *A Severa*, o primeiro filme sonoro português de Leitão de Barros, e, em 1933, *A Canção de Lisboa*, apresentado por Cottinelli Telmo.¹²⁰⁸ Se não era ainda a “canção do regime”, no final dos anos 1930, o fado já oferecia condições de ser

¹²⁰³ BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

¹²⁰⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

¹²⁰⁵ Cf.: NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004; BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

¹²⁰⁶ Cf.: NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

¹²⁰⁷ “Do Brasil”, *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 18 de setembro de 1932, p. 6

¹²⁰⁸ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

apropriado pelo Estado Novo.¹²⁰⁹ Contudo, há relatos de que Salazar repudiava-o pessoalmente. Segundo Rui Vieira Nery, ele teria confidenciado à jornalista francesa Christine Garnier que considerava o gênero “*deprimente*”.¹²¹⁰ Orlando Raimundo, por sua vez, citando a mesma fonte, relata que para Salazar, “os fados amolecem o carácter português, esvaziam a alma das suas energias e incitam a inacção”.¹²¹¹

Para Joaquim Pais de Brito, foi Amália Rodrigues quem surgiu como uma solução ao problema emergente do fado durante o Estado Novo. “De repente”, diz ele, “percebeu-se que aquela qualidade de voz poderia ser veículo de qualidades que se poderiam exhibir”.¹²¹² Orlando Raimundo, por sua vez, afirma que a fadista, ao cantar a resignação do povo português à pobreza frente ao destino, fora aproveitada pelo regime para mascarar a aplicação de seu projeto político.¹²¹³

A partir dos anos 1940, Amália também atuou no teatro, no cinema e em shows nacionais e internacionais que a tornaram ainda mais conhecida. Segundo Rui Vieira Nery, ao longo das décadas de 1940 e 1950, ela realizou shows na Europa, África e América do Sul e do Norte.¹²¹⁴ A partir de então, António Ferro, até sua demissão do Secretariado da Propaganda Nacional em 1949, passou a contratá-la para divulgação do regime em eventos oficiais, sobretudo ligados ao turismo. Amália conta Ferro a admirava e que, em 1941, publicou artigo na imprensa referindo-se a ela como uma cantora “com qualidade artística internacional”.¹²¹⁵

Em fevereiro de 1943, foi levada à Madrid, a convite do embaixador Pedro Teotónio Pereira e, no ano seguinte, estreou temporada de dez meses no *Cassino de Copacabana*, no Rio de Janeiro. Em 1949, ela viajaria para Paris e Londres e ainda retornaria ao Brasil.¹²¹⁶ Para José Machado Pais, é neste momento que “o fado [...] se reabilitou como canção nacional

¹²⁰⁹ BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 33.

¹²¹⁰ Cf.: NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 220.

¹²¹¹ Cf.: RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015, p. 312.

¹²¹² BRITO, Joaquim Pais de. A Cidade do fado. *Penélope Fazer e Desfazer a História*. n. 13, 1994, p. 187.

¹²¹³ RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

¹²¹⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

¹²¹⁵ Cf.: SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 99.

¹²¹⁶ RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015; SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

portuguesa, nos anos 40, a partir do momento em que retornou ao Brasil” pela voz de Amália e de outras como Ercília Costa e Maria Alice.¹²¹⁷

Em 1950, Amália ainda faria uma *tournee* promovida pelo Plano Marshall em Berlim, Paris e Berna.¹²¹⁸ Segundo conta a fadista, “quando escolheram os cantores para representar os vários países só queriam cantores clássicos, mas em Portugal como não havia grandes cantores clássicos, ouviram uns discos meus e preferiram escolher-me”.¹²¹⁹ É assim que, segundo Rui Vieira Nery, a partir da década de 1950, o fado torna-se, “por razões de pragmatismo populista, a ‘canção nacional’ promovida oficiosamente por um Estado Novo tardio, mais interessado já na eficácia da sobrevivência política a todo custo do que na pureza da ideologia”.¹²²⁰

Após o final da II Guerra Mundial, com a derrocada dos regimes totalitários que inspiravam Salazar, a debilidade financeira do país e a reorganização do Partido Comunista estimulando uma agenda reivindicatória, o Estado Novo perde apoio da população. O aparelho de propaganda dirigido por António Ferro passa, então, a promover uma política de cultura voltada às massas.¹²²¹ É neste contexto, portanto, que o regime descobre o fado.

Até esse encontro do regime com a figura de Amália Rodrigues, explica Rui Nery, “a posição ideológica mais intrinsecamente característica do pensamento salazarista para com o Fado pode, na verdade, considerar-se aquela que é exposta por Luis Moita aos microfones da [...] Emissora Nacional no ano de 1936”.¹²²² Trata-se da série de oito palestras, posteriormente publicadas no livro *Fado, canção de vencidos*, em que o gênero é violentamente repudiado como canção portuguesa.¹²²³ No ano seguinte, A. Vitor Machado publicaria *Ídolos do fado*,¹²²⁴

¹²¹⁷ PAIS, José Machado. O enigma do “fado” e a identidade luso-afro-brasileira. *Ler História*, 34 (1998), p. 36.

¹²¹⁸ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

¹²¹⁹ Cf.: SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. p. 100.

¹²²⁰ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 240.

¹²²¹ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004; RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

¹²²² NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 220.

¹²²³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936. De acordo com Antonio Osório e José Ramos Tinhorão, as palestras teriam sido proferidas em 1929. No entanto, na edição do livro publicado em 1936, constam datas de apresentação de cada uma delas entre os meses de abril e agosto de 1936 (OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974; TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Música, 1994).

¹²²⁴ MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937.

uma das “reações pró-fado que o ataque de Luis Moita suscitou”.¹²²⁵ É dessas duas obras que se ocupa este capítulo.

Antes, contudo, de partir à análise, é preciso definir no que consistia a “ideologia” do Estado Novo português, visto que o conjunto de elementos que constitui seu discurso condiciona e orienta as obras dos dois autores em questão.¹²²⁶ O que se observa é que, enquanto Luis Moita os mobiliza para combater o fado, A. Victor Machado os reivindica para consagrar o gênero como canção nacional.

8.1.1. *Chefe de família camponês, probo, devoto e ordeiro: o “homem novo” do salazarismo*

Segundo Luis Reis Torgal, o Estado Novo caracterizou-se “pela ânsia de originalidade”,¹²²⁷ apresentando-se, nos primeiros anos, como uma ferramenta de “reintegração de Portugal na realidade europeia”. Para Salazar, explica,

e para toda uma vasta e multifacetada linha de pensamento europeísta de sentimento tradicional, “Europa” não significava propriamente um continente, nem uma estrutura econômica e muito menos uma estrutura política supranacional, mas um “patrimônio cultural”, marcado pelo Cristianismo, por valores éticos e jurídicos assentes na tradição [...]. Portanto, a “Europa” para esta corrente, de que participaram as várias linhas nacionalistas, não contradizia uma forte afirmação de nacionalidade, mas queria significar que a “ideia europeia” ultrapassava a Europa e tinha que ver com o patrimônio americano e africano, de construção essencialmente europeia.¹²²⁸

Contudo, a partir de 1937, quando se avultam os confrontos da guerra na Europa, com as democracias manifestando-se contra os regimes fascistas que inspiravam o Estado Novo, Salazar foi “criando a ideia de que Portugal possuía o seu próprio “espírito”. Para Reis Torgal, ele tratou de imprimir a ideia de “um ‘paraíso perdido’, no meio de uma Europa em delírio”.

¹²²⁵ Cf.: OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 79.

¹²²⁶ Entende-se o conceito de ideologia conforme a definição de Michel Foucault, como uma “formação discursiva”, ou seja, trata-se de tomá-la como uma prática formada por objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas teóricas, que produz efeitos de verdade no interior de discursos historicamente datados (FOUCAULT, Michel. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993; FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015).

¹²²⁷ TORGAL, Luis Reis. “Estado Novo” em Portugal: ensaio de reflexão sobre o seu significado. *Estudos Ibero-Americanos*, XXIII(1) – junho, 1997, p. 16.

¹²²⁸ TORGAL, Luis Reis. “O Estado Novo: fascismo, salazarismo e Europa, In: TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 317.

Em contraste, o regime seria “brando” como os costumes portugueses, “modesto como a própria vida da Nação, amigo do trabalho e do povo”.¹²²⁹

Com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) sob a direção de Antonio Ferro em 1933, montou-se um “dispositivo cultural” sustentado na “política do espírito”. Tratava-se, segundo Fernando Rosas, de ordenar um projeto de “educação nacional” que modelasse a nação. Define-se, assim, um discurso de “revisão purificadora e autolegitimadora da memória histórica” e de “fabricação de um conceito integrador e unificador de ‘cultura popular’ de raiz nacional etnográfica”. O propósito era estabelecer uma

ideia mítica de “essencialidade portuguesa”, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o «século negro» do liberalismo e a partir da qual se tratava de «reeducar» os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial.¹²³⁰

A “Política do Espírito” idealizada por António Ferro deveria servir como ferramenta de formação e instrução das massas, viabilizando políticas públicas que deveriam agir diretamente no cotidiano das pessoas. Sustentando-se em quatro pilares – família, escola, trabalho e “horas livres”, o Estado confundia-se, assim, com a nação e passava a simbolizar a própria identidade nacional.¹²³¹

Cria-se, então, a ideia de um “homem novo”. Um

“homem-trabalhador” [...], chefe de família esforçado, respeitador, obediente, simples, ancorado no pequeno mundo da sua família e da vizinhança, fiel às tradições de sempre e à “ordem natural das coisas”, mesmo quando o destino o arrancava à aldeia para o lançar nesse meio hostil e perigoso da fábrica e da cidade.¹²³²

Para Carneiro Pacheco, ministro da educação em 1936, havia um descompasso entre o regime e a sociedade. Se a “restauração nacional” avançava em alguns setores, o país não acompanhava “espiritualmente o ritmo do Estado Novo”.¹²³³ António Ferro já havia apontado esse déficit na sociedade portuguesa anos antes. No artigo intitulado *Política do Espírito*,

¹²²⁹ TORGAL, Luis Reis. “O Estado Novo: fascismo, salazarismo e Europa, In: TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 321-322.

¹²³⁰ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1034.

¹²³¹ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1041.

¹²³² ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1046.

¹²³³ Cf.: ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1041.

publicado no *Diário de Notícias* em 21 de novembro de 1932, ele define a situação do país: “o defeito é orgânico. Há problemas do Espírito que saem das malhas da nossa burocracia e das leis que regulamentam os nossos ministérios”.¹²³⁴

Ferro acreditava que uma política eficaz deveria promover “o desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura, [...] tão necessário, afinal, ao progresso duma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras publicas, da sua industria, do seu comercio e da sua agricultura”.¹²³⁵ Em outros países como a França, Itália, Rússia, Alemanha, Inglaterra e nos Balcãs, dizia, “o Estado compreende a Política do Espírito e realiza-a, com largueza, protegendo, moral e materialmente, todas as iniciativas literárias e todas as iniciativas da Arte”.¹²³⁶

E seria a música, defende, a manifestação artística com lugar de destaque na conformação do espírito. Citando Napoleão, afirma que “é de todas as artes aquela que maior influencia exerce nas paixões, aquela que o legislador mais deve encorajar”.¹²³⁷ Nesse sentido, o comprova a estratégia de valer-se do talento e do sucesso da fadista Amália Rodrigues para divulgar o regime.

O espírito tornava-se, assim, “uma preciosa matéria, a matéria prima da alma dos homens e da alma dos povos...”.¹²³⁸ Ferro revela, nesses termos, um projeto com forte sotaque romântico, inclusive evocando as manifestações artísticas sustentadas na língua, como a literatura e a música. Ele idealizava, assim, “um Portugal desempoeirado, um Portugal de alma antiga e sensibilidade nova”.¹²³⁹

O Estado Novo fomenta, então, explica Joana Damasceno, uma verdadeira revolução cultural que tinha “o ruralismo e o nacionalismo como referências ideológicas”. Exaltava-se uma “utopia campestre” oriunda do século XIX, que encontrava sustentação na reformulação

¹²³⁴ FERRO, Antonio. “Política do Espírito”, In: _____. *Salazar, o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa nacional de publicidade, [1934], p. 226.

¹²³⁵ FERRO, Antonio. “Política do Espírito”, In: _____. *Salazar, o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa nacional de publicidade, [1934], p. 224.

¹²³⁶ FERRO, Antonio. “Política do Espírito”, In: _____. *Salazar, o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa nacional de publicidade, [1934], p. 226.

¹²³⁷ FERRO, Antonio. “Política do Espírito”, In: _____. *Salazar, o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa nacional de publicidade, [1934], p. 227.

¹²³⁸ FERRO, Antonio. “Política do Espírito”, In: _____. *Salazar, o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa nacional de publicidade, [1934], p. 228.

¹²³⁹ FERRO, Antonio. *Dez anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa: Edições SPN, 1943, p. 17.

do romantismo operada pelo neogarretismo fundado por Alberto de Oliveira.¹²⁴⁰ Seus vetores eram “os museus e a cultura popular, a literatura e a história, o cinema de gesta, de epopeia, de cariz nacionalista, o teatro do povo, os jogos e tradições regionais ou o bailado de inspiração popular”.¹²⁴¹ A mobilização da cultura popular e do folclore é, contudo, levada a cabo através das modernas técnicas de reprodução e divulgação culturais, numa espécie de “aliança entre a arte tradicional e a vanguarda”. O homem forte da propaganda do regime desejava, assim, criar “uma nova mentalidade cultural, ligada ao passado, mas virada para o futuro”.¹²⁴²

No mesmo sentido vai a interpretação de Daniel Melo, para quem “o núcleo duro da proposta salazarista de “ressurgimento nacional” era composto dos “referentes mais tradicionalistas, historicistas e ruralistas”.¹²⁴³ Na concepção de Salazar, “o popular tem uma matriz rural, com a qual se identifica pessoalmente: ‘no espírito do rural eu sou – de raiz, de sangue, de temperamento –, apegado à terra, fonte de alegria e do alinhamento dos homens’”.¹²⁴⁴ Com o objetivo de modernizar a nação sem deixar de ser antigo, ele propõe o fomento da arte popular e do folclore, este último entendido “como se fora uma epistemologia da continuidade, centrada na tradição, em parte desta”, sempre “convocado como um dos elementos-base, ao lado da história pátria, da identidade nacional”.¹²⁴⁵

O SPN utilizou-se da estética moderna para promover o regime. Através de seus veículos de propaganda – cinema, rádio, cartaz, propagou valores rurais e conservadores através da promoção de prêmios literários, do “teatro do povo”, da reinvenção da etnografia e da cultura “populares” para criação de um turismo oficial, de “festas populares” e “cortejos históricos”.¹²⁴⁶ O órgão de propaganda do regime emplacou na sociedade a “institucionalização corporativa rural”, defendida pessoalmente por Salazar.¹²⁴⁷ Através da “adesão do povo urbano a certas práticas culturais relacionadas com uma matriz nacional-ruralista, tradicionalista, mas também

¹²⁴⁰ DAMASCENO, Joana. *Museus para o Povo Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 13. Sobre o neogarretismo de Alberto de Oliveira, ver nota 793.

¹²⁴¹ DAMASCENO, Joana. *Museus para o Povo Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 38.

¹²⁴² DAMASCENO, Joana. *Museus para o Povo Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 37-39.

¹²⁴³ MELO, Daniel. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 16.

¹²⁴⁴ Cf.: MELO, Daniel. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 17.

¹²⁴⁵ MELO, Daniel. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 58.

¹²⁴⁶ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1043.

¹²⁴⁷ MELO, Daniel. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 20.

moderna”, e da “adesão deste publico e do estrangeiro a formulações culturais baseadas na estetização da cultura popular”.¹²⁴⁸

A ideia de modernizar o que era tradicional constituía, portanto, a base da “Política” implementada por Ferro. Em discurso proferido em maio de 1935, ele proclamava:

o futuro é a nossa matéria-prima, o barro com que trabalhamos. Respeitamos o passado, saberemos torná-lo presente quando for preciso, mas a nossa acção, dentro da *Política do Espírito*, como órgão dirigente da Propaganda Nacional, é trabalhar para a luz, incorporar na vida activa da Nação, todos os seus valores desconhecidos, caluniados ou combatidos.¹²⁴⁹

Tratava-se, portanto, não de “inventar” uma cultura portuguesa, mas de reformular as tradições como cultura nova. Fortemente influenciado pelo discurso fascista, Ferro defendia que a “uma nova época, se essa época tem grandeza e perspectiva, deve corresponder uma nova arte”. Admirador de Mussolini, sua convicção sustentava-se nas palavras de um dos discursos do *Duce*, no qual teria afirmado: “é necessário criar, sob pena de sermos os simples usufrutuários dum velho património, a arte do nosso tempo”.¹²⁵⁰

Em um estudo sobre a “folclorização” em Portugal, Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco afirmam que enquanto o “folclorismo engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas”, a folclorização caracteriza-se pelo “processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados das expressões populares, em geral, rural. O objectivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou duma nação”.¹²⁵¹

Essa prática estaria institucionalizada em Portugal no final dos anos 1930 como campo social “dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para fabricar exposições públicas (música, dança, traje)”.¹²⁵² Os autores citam um espetáculo de fado retratado no romance *Uma noite em Lisboa*, publicado em 1962 e adaptado ao cinema em 1970 com Amália Rodrigues no elenco, como um exemplo de universo folclorizado. A história se passa na capital portuguesa durante a Segunda Guerra Mundial e, segundo eles, demonstra

¹²⁴⁸ MELO, Daniel. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 73.

¹²⁴⁹ FERRO, António. “A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa”, In: _____. *Arte Moderna: discursos pronunciados em 23 de maio de 1935 e 6 de maio de 1949*. Lisboa: SNI, 1949, p. 18.

¹²⁵⁰ FERRO, António. “A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa”, In: _____. *Arte Moderna: discursos pronunciados em 23 de maio de 1935 e 6 de maio de 1949*. Lisboa: SNI, 1949, p. 22, grifos no original.

¹²⁵¹ CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003, p. 1.

¹²⁵² CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003, p. 1.

como “a cidade e o país amalgam-se numa massa formada pela ambiência de espectáculos nocturnos, onde uma voz masculina ou feminina se faz ouvir acompanhada à guitarra e viola”.¹²⁵³

Há, portanto, um processo de folclorização no âmbito da “Política do Espírito” dirigida por António Ferro durante o Estado Novo. Segundo Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, além do carácter performativo, essa prática apresenta um “componente de património, sujeito a uma permanente leitura social”, que institui tradições e depura “comportamentos de cultura popular.” Dessa forma, “a relação da sociedade com o seu passado [...] fica sujeita ao resultado ditado pela relação de forças entre os grupos intervenientes neste processo”.¹²⁵⁴ Para Orlando Raimundo, António Ferro teria sido muito bem sucedido em submeter o fado a esse processo. Nesse sentido, a utilização de Amália pelo regime parece endossar seu argumento.¹²⁵⁵

A fim de consolidar o projeto de educação nacional no âmbito da “política do espírito”, cria-se um aparato de instituições sob os auspícios do SPN. Em 1935 surge a *Federação Nacional para a Alegria no Trabalho* (FNAT), com o objetivo de recriar o ambiente mítico da aldeia nas fábricas e nos bairros populares. O órgão possuía uma série de atividades:

as cantinas, as colónias de férias, as viagens turísticas, a ginástica e os torneios desportivos, os espectáculos musicais (os célebres «serões para trabalhadores»), o cinema, os «ranchos folclóricos», os «museus» e outras iniciativas etnográficas, a definição da heráldica corporativa, etc., instrumentos postos ao serviço desse supremo desígnio cultural e político de «aportuguesar os portugueses».¹²⁵⁶

A partir de 1936, criam-se a *Legião Portuguesa*, a milícia do regime, a *Mocidade Portuguesa* (MP) e a *Obra das Mães pela Educação Nacional* (OMEN), esta última responsável pela *Mocidade Portuguesa Feminina* (MPF).¹²⁵⁷ Prerrogativa do sistema educacional, a formação do “homem novo” abrangia também a esfera familiar. Eram os jovens, portanto, o principal alvo da *Política do Espírito*.

¹²⁵³ CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003, p. 3.

¹²⁵⁴ CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003, p. 20.

¹²⁵⁵ RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

¹²⁵⁶ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1046.

¹²⁵⁷ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001; ROSAS, Fernando. *O estado novo (1926-1974)*, In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 1998, v.7.

A *Mocidade Portuguesa*, por exemplo, cuja inscrição era obrigatória para alunos da educação básica, coordenava a execução de todas as atividades desportivas e culturais na esfera escolar. A *Obra das Mães pela Educação Nacional* (OMEN), por sua vez, era

destinada a formar a mulher/esposa/mãe, esteio doméstico de uma família sã, reprodutora ideológica natural no seio do lar familiar e, sobretudo, na educação dos filhos, da fé e da moral católicas e dos princípios da ordem, da honra, do dever, do nacionalismo.¹²⁵⁸

A aposta do regime na juventude da nação encontra voz entre os intelectuais. Numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa* em janeiro de 1937, Luis Moita, o homem que proferiu as oito palestras contra o fado na Emissora Nacional, atribui à “sadia, moça, vigorosa e nacional” *Mocidade Portuguesa*, então ainda em formação, a tarefa de tirar “o pensamento português da encruzilhada” em que se encontrava, projetando-o á “estrada do futuro”.¹²⁵⁹ Nesse sentido, ele expõe a perspectiva moderna do pensamento estadonovista e, particularmente, da “Política do Espírito” de António Ferro.

António Ferro conhecia os ideais modernistas. Fora editor do primeiro volume da revista *Orpheu*, lançada em março de 1915, da qual se afastou em julho do mesmo ano.¹²⁶⁰ Segundo Rui Ramos, ele “tentou divulgar o “modernismo” reduzindo-o à *blague* e aos paradoxos literários”, denunciando a artificialidade dos hábitos e dos costumes da cidade moderna e criticando a falta de contato do país e da sua intelectualidade com os grandes centros urbanos europeus de Paris e Londres. Seu comportamento e envolvimento em intrigas jornalísticas teria afastado dele os outros modernistas.¹²⁶¹

Nuno Rosmaninho não nega a modernidade de Ferro. Nos anos 1920, afirma, era “um antineogarretiano e antitradicionalista que se confessa envenenado pela civilização e sem “tempo de ser passado”, desprovido de sensibilidade à paisagem e indiferente aos avatares da pintura de costumes”.¹²⁶² Contudo, ele destaca a irreverência que o próprio Ferro atribuía-se:

¹²⁵⁸ Cf.: ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1045.

¹²⁵⁹ MOITA, Luiz. “Dez minutos com Luiz Moita”, *Diário de Lisboa*. Suplemento literário. 08 de janeiro de 1937, p. 3

¹²⁶⁰ *Orpheu*: Revista Trimestral de Literatura, Ano I - 1915, N.º 1, Janeiro - Fevereiro - Março.

¹²⁶¹ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 585.

¹²⁶² Cf.: ROSMANINHO, Nuno. “Antonio Ferro e a propaganda nacional antimoderna”, In: TORRALBA, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 291.

“cinco anos ‘dizendo frases para espantar os outros’”,¹²⁶³ referindo-se ao período em que escreveu obras literárias consideradas modernistas: *A Teoria da Indiferença* (1920), *Leviana* (1921), *Nós* (1922), *A Idade do Jazz-Band* (1923), *A Arte de Bem Morrer* (1923) e *Mar Alto* (1924).

Na primeira, a irreverência é o traço mais evidente. “Aquele que disser que este livro é falso, pretensioso e artificial, terá dito a verdade. Se eu desse a impressão de que era sincero, teria falhado...”, afirma Ferro.¹²⁶⁴ No “Post-Scriptum”, um apelo reforça sua excentricidade: “Gostaria que minha *Teoria da Indiferença* fosse recebida com indiferença. O público ter-me-ia compreendido”.¹²⁶⁵

Foi, contudo, no discurso que proferiu por ocasião da homenagem que lhe foi prestada a propósito da comemoração do X aniversário do Secretariado da Propaganda Nacional, que Ferro definiu seu conceito de irreverência:

Ergui a bandeira da Política do Espírito e transformei o Secretariado da Propaganda Nacional, facto talvez único na história administrativa de Portugal e de qualquer outro país, no *organismo oficial da irreverência*, se considerarmos irreverência a afirmação moral mas plena da personalidade do artista ou do escritor.¹²⁶⁶

Em *Leviana*, por sua vez, classificada por Ferro como novela, ele afirma tratar-se de “uma obra espontânea, sem preocupações de escolas ou de tendências”, com um “perfume de inovação” que “escandalizou e espantou”. Nela percebe-se claramente a influência do discurso das vanguardas europeias, retratando o cenário da cidade moderna:

Leviana saiu do prelo e foi para a vida. Correu as ruas, foi aos teatros, às casa de chá, passeou de automóvel. *Leviana* foi um tipo [...]. Passou a subir e descer o Chiado, todos os dias. Não faltou a uma *première*, nem a um cinema, em dia de *carnet mondain*.¹²⁶⁷

¹²⁶³ Cf.: ROSMANINHO, Nuno. “Antonio Ferro e a propaganda nacional antimoderna”, In: TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 290.

¹²⁶⁴ FERRO, Antonio. *Teoria da Indiferença*. Lisboa: Roger Delraux, 1979, p. 194.

¹²⁶⁵ FERRO, Antonio. *Teoria da Indiferença*. Lisboa: Roger Delraux, 1979, p. 210.

¹²⁶⁶ FERRO, Antonio. *Dez anos de Política do Espírito* (1933-1943). Lisboa: Edições SPN, 1943, p. 17.

¹²⁶⁷ FERRO, Antonio. *Leviana*. Lisboa: Roger Delraux, 1979 [1921], p. 102-103. De acordo com Gilberto Mendonça Telles, da “dialética entre o microcosmo e o macrocosmo das teorias poéticas” da *Belle Époque* “é que vão sair os grandes movimentos da vanguarda literária antes da guerra, como o *futurismo* (1909), o *expressionismo* (1910) e o *cubismo* (1913). Com o advento da guerra essas três correntes concorrem para o aparecimento de duas atitudes antitéticas: a desagregação, o niilismo *dadaísta*, de 1916, como um dos manifestos de *Tzara* [*Manifesto Dadá* de 1918] [...], e a reorganização, a expectativa otimista do após-guerra, a crença no “espírito novo”, assim anunciado por Apollinaire no seu testamento literário, *L’Espirit nouvea et les poètes*, em 1918 [...]. De um modo geral, todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores

Esse traço de personalidade começa a ceder lugar ao conservador nacionalista a partir de 1922, até se consolidar no encontro com Salazar dez anos depois. Antonio Ferro considera que a sucessão de fatos ocorrida nesse período tornara viável sua atuação no Secretariado da Propaganda Nacional em 1933. Seu próprio relato é esclarecedor:

Já estivera em África, em Angola, a maior escala do nosso Império, onde Filomeno da Câmara, meu querido, meu saudoso mestre de energias, me ensinara, com o orgulho de ser português, a olhar a vida a sério. Tinha-me juntado aos defensores da memória de Sidónio Pais, que me confiaram, em certo momento, a direcção do seu jornal. Estivera em Fiume, com Gabriel d'Annunzio, que me demonstrara que autoridade e poesia não eram duas palavras incompatíveis [...]. Tinha conspirado, em Lisboa com Filomeno da Câmara e Carlos Malheiro Dias, a acção ligada ao espírito. Ouvira as primeiras declarações de Gomes da Costa, depois da sua Revolução triunfante, “imagem empolgante de Chefe, com os pés bem plantados na terra e com os seus olhos altos, entre nuvens” [...]. E já tinha conhecido, finalmente, Salazar.¹²⁶⁸

Foi em 1918 que Ferro partiu para Angola como oficial miliciano e ajudante do governador-geral, Comandante Filomeno da Câmara. Com o assassinato de Sidónio Pais, ele regressa a Portugal e passa a trabalhar como chefe de redacção do periódico republicano de direita *O Jornal*, no fim de 1919, e como redator d'*O Século* em 1920. Através desse periódico, Ferro viajou à cidade de Fiume para entrevistar Gabriel D'Annunzio, intelectual considerado o precursor dos ideais e técnicas do fascismo italiano, por cuja aventura nacionalista manifestava apreço.¹²⁶⁹ Em 1922, ele publica as entrevistas na obra *Gabriele d'Annunzio e eu*, marcando o início da etapa política em sua vida.¹²⁷⁰

A partir daí, os modernistas passam a se afastar de Ferro. Esse momento assinala, conforme Rui Ramos, um confronto entre duas formas diversas de viver a modernidade: “o pluralismo e o totalitarismo”, ao qual se vinculou.¹²⁷¹ Seu posicionamento antimodernismo teria ficado patente no artigo que publicou no *Diário de Notícias* de 1 de janeiro de 1932, no qual

estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior” (TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983, p. 28-29). Sobre as poéticas da *Belle Époque* consultar: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas: v. III). Acerca da cidade moderna: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012. – (Obras escolhidas: v. II).

¹²⁶⁸ FERRO, Antonio. *Dez anos de Política do Espírito* (1933-1943). Lisboa: Edições SPN, 1943, p. 11.

¹²⁶⁹ TORRALBA, Luis Reis. O Modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar: António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo. *Estudos em Homenagem a Luis António de Oliveira Ramos*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1098.

¹²⁷⁰ FERRO, Antonio. *Gabriele d'Annunzio e eu*. Lisboa: Portugália, 1922.

¹²⁷¹ RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 587.

clama a que o país se livre “dos falsos vanguardismos, do ‘futurismo’ à *bon marché*”.¹²⁷² Sua intenção de domesticar a arte moderna foi levada a cabo pela conformação de uma identidade nacional sustentada na arte popular, formatada e propagandeada por um aparato institucionalizado pelo Estado Novo.

Contudo, para Nuno Rosmaninho, não há uma clivagem radical entre o modernista do passado e o nacionalista do presente, e sim uma síntese entre ambos. No discurso que pronunciou em 26 de outubro de 1943, as palavras do próprio Antonio Ferro ilustram a síntese a que se refere aquele autor: “É que nem todos sabiam distinguir, na minha agitação, o que havia de estouvamento, de sangue na guelra, de simples inquietação juvenil e o que já se manifestava de saudável, de patriótico, de simples ânsia renovadora”.¹²⁷³

Segundo Ferro, o incentivo à nova literatura, com a realização dos Prêmios Literários do SPN, o êxito dos pavilhões internacionais e a apoteose da Exposição do Mundo Português, entre outras realizações, “demonstram, definitivamente, que nacionalismo e vanguardismo não são duas palavras incompatíveis, que pelo contrário, algumas vezes se completam...”.¹²⁷⁴ Contudo, para Ferro, era preciso que estivessem divorciadas do internacionalismo:

Eu sei que vanguardismo (detesto a palavra modernismo) e internacionalismo são duas palavras que andam quase sempre juntas. Mas para conseguir o seu divórcio bastará continuar o que temos feito: trabalhar para o renascimento da nossa arte popular, audaciosa e livre, sem dar por isso, através dos tempos, oferta de motivos rasgados, amplos, originais à imaginação dos artistas portugueses, de temperamento inquieto, bem mais apaixonantes do que as abstrações geométricas [...] dos cubistas.¹²⁷⁵

Joana Damasceno oferece uma síntese bastante contumaz das implicações da política de Antonio Ferro. “Era necessário”, diz ela, aproveitar “a reanimação da chamada cultura popular

¹²⁷² Citado por: ROSMANINHO, Nuno. “Antonio Ferro e a propaganda nacional antimoderna”. TORRAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 295

¹²⁷³ FERRO, Antonio. *Dez anos de Política do Espírito* (1933-1943). Lisboa: Edições SPN, 1943, p. 10.

¹²⁷⁴ FERRO, Antonio. *Dez anos de Política do Espírito* (1933-1943). Lisboa: Edições SPN, 1943, p. 18. Os Prêmios Literários organizados e oferecidos pelo Secretariado da Propaganda Nacional eram parte estratégica da *Política do Espírito*. Considerada elemento essencial, “uma galeria de renovadores da Arte e das Letras” deveria ser revelada, aproveitada e auxiliada. Eram cinco os prêmios literários: *Prêmio Eça de Queiroz*, na categoria romance, *Prêmio Alexandre Herculano*, História, *Prêmio Antero de Quental*, poesia, *Prêmio Ramalho Ortigão*, ensaio, *Prêmio Antonio Enes*, jornalismo (FERRO, Antonio. *A Política do Espírito e os Prêmios Literários do S.P.N.* Lisboa: Edições SPN, 1935, p. 27). Jorge Ramos do Ó destaca a mobilização nacionalista da história em torno das comemorações do duplo centenário em 1940, o “ano da história”, como ele chamou: oito séculos de “Independência” e três de “Restauração”. Salazar teria utilizado “o armazém da história para estampar a força autônoma do poder central”, aliciando diretamente os historiadores objetivando uma imprimir a “verdade” do regime na sociedade. (Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro, o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 76).

¹²⁷⁵ FERRO, Antonio. *A Política do Espírito e os Prêmios Literários do S.P.N.* Lisboa: Edições SPN, 1935, p. 18.

[...] como propaganda contra tudo aquilo que era moderno ou novo”. Em última análise, tratava-se de “subjugar a arte moderna e, por último, uma guerra aberta às novas ideologias”.¹²⁷⁶ Nuno Rosmaninho, por sua vez, afirma que para entender Ferro,

é preciso observar que o seu percurso ideológico obedece a um padrão. Vituperou a nação quando era um modernista irreverente e recusou o modernismo quando se colocou do lado da tradição. Dele se pode dizer, portanto, que foi modernista contra a nação e nacionalista contra o modernismo.¹²⁷⁷

A “Política do Espírito” idealizada por António de Ferro revela, assim, as bases de um projeto nacionalista inspirado num pensamento autoritário e conservador, que visava, contudo, modernizar o país. O “homem novo” do regime salazarista era indispensável para consolidar no país uma identidade portuguesa reformulada, oferecendo uma contribuição genuína ao concerto das nações que se formava no contexto nacionalista dos anos 1930.

Essa ideologia encontra solo no ambiente fadista identificando-se facilmente com o “saudosismo tradicionalista” da poética do gênero. Segundo Rui Vieira Nery, em 1936, já fazendo alusão ao livro de Moita, Lucília do Carmo cantava um fado com o mote: “Não é canção de vencidos,/ É mentira, meus senhores!/ Quem canta o Fado e trabalha/ Faz parte dos vencedores”.¹²⁷⁸ Também quando aborda princípios morais ou posturas de conformismo com a situação política e social do país, a poesia do fado canta, ainda que inconscientemente, a ideologia do Estado Novo.¹²⁷⁹ No primeiro caso, destacando “o princípio fundamental da subordinação feminina”, são exemplares os versos de *Novo fado da Severa*, cantado por Amália: “Se o meu amor vier cedinho/ eu beijo as pedras do chão/ que ele pisar no caminho”.¹²⁸⁰ No segundo, o conformismo está estampado no título do fado *Não é desgraça ser pobre*,¹²⁸¹ ou nos versos do consagrado *Uma casa portuguesa*, ambos gravados por Amália:

A alegria da pobreza

¹²⁷⁶ DAMASCENO, Joana. *Museus para o Povo Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 40.

¹²⁷⁷ ROSMANINHO, Nuno. “Antonio Ferro e a propaganda nacional antimoderna”. TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 298.

¹²⁷⁸ Cf. NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFISSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

¹²⁷⁹ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 230; RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

¹²⁸⁰ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 239. *Novo fado da Severa*. Frederico [Guedes] de Freitas, Júlio Dantas. Guitarra: Raul Nery. Viola: Santos Moreira). Columbia, 78rpm, CA22113-1A, DL138, 1952.

¹²⁸¹ *Não é desgraça ser pobre* (Norberto de Araújo, Santos Moreira. Guitarra, Raul Nery, Viola: Santos Moreira). Columbia, 78rpm, CA22120-1A, DL142, 1952.

está nesta grande riqueza de dar,
e ficar contente.
[...]
É, com certeza, uma casa portuguesa!
No conforto pobrezinho do meu lar,
há fartura de carinho.¹²⁸²

Os elementos que constituem o discurso ideológico estadonovista também estão presentes em *Fado, canção de vencidos*, de Luiz Moita, e *Ídolos do Fado*, de Alberto Victor Machado, publicadas em 1936 e 1937 respectivamente. Essas obras são consideradas um marco na consolidação do gênero como canção nacional. A segunda, obviamente por fazer uma defesa apaixonada do gênero. A primeira porque se tornou ponto comum, tanto nos meios fadistas da época quanto na historiografia contemporânea, que o ataque de Luis Moita teve um efeito reverso, incentivando os afeitos ao gênero a saírem em sua defesa.

Nos meios fadistas da época, a edição do jornal *Guitarra de Portugal* de 25 de outubro de 1938 reproduziu matéria publicada na *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, na qual o autor, um tal Sabel, cita uma declaração do próprio Moita publicada naquele ano no jornal *A Verdade*, admitindo que “nunca se cantou tanto o Fado em Portugal”.¹²⁸³ No ano seguinte, em *Elogio ao fado*, composição de autoria de José dos Santos que compunha o repertório da fadista Adelina Ramos, os versos cantam o gênero como canção nacional, mandando um recado a Moita:

Hino fecundo
Que ao correr mundo
Pela Emissora
Nacional,
os portugueses
d'além-mar
com alegria calma
sentem no fado, a alma
de Portugal.
[...]
O que diz a isto o Moita
Que se afoita
A pôr o fado em má crença¹²⁸⁴

Entre os contemporâneos, António Osório, em *A mitologia fadista*, uma das primeiras análises sobre o gênero musical em questão publicada em 1974, afirmou que “depois do ataque de Luiz Moita, saiu o fado enrijecido e vitorioso”.¹²⁸⁵ Rui Vieira Nery, por sua vez, destacou

¹²⁸² *Uma casa portuguesa* (Artur Vaz de Fonseca, Reinaldo Ferreira). Guitarra: Jaime Santos, Viola: Santos Moreira. Columbia, 78rpm, CP 1080, 78R, DL144, 1953.

¹²⁸³ SABEL. “Ainda o Moita”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 25 de outubro de 1938, p. 2.

¹²⁸⁴ *Elogio ao fado*, fado de José dos Santos, repertório de Adelina Ramos, outubro de 1939.

¹²⁸⁵ OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 84.

no prefácio à reedição de *O Fado, canção de vencidos* publicada em 2016, que “raras vezes algum autor terá assim prestado tão grande serviço à causa que procurou apaixonadamente combater”.¹²⁸⁶ Passemos à análise da obra.

8.1.2. *Canção de vencidos!*: o fado segundo Luiz Moita

Em 20 de dezembro de 1936, o jornal *Guitarra de Portugal* manifestava-se sobre a publicação de Moita na matéria “Um livro contra o fado”:

O “Moita das Conferências” reuniu num volume as cantilenas que nos impingiu ao microfone da nossa primeira emissora de rádio. Já esperávamos o livrinho, sim, o conferente não podia ficar por ali, tinha que ir mais longe. Depois de nos maçar os ouvidos, pretende agora cansar-nos a vista.¹²⁸⁷

Realizadas entre 28 de abril e 4 de agosto de 1936, as palestras foram publicadas no livro *Fado, canção de vencidos* em dezembro daquele ano. Para Eduardo Sucena, “à parte os seus fins demolidores”, trata-se da única obra com qualidade equivalente à *História do Fado*, de Pinto de Carvalho, e *A Triste Canção do Sul*, de Alberto Pimentel, publicadas em 1903 e 1904, respectivamente, as quais cita fartamente. A exemplo das duas obras clássicas sobre o gênero, Moita teria reunido “importante e criteriosa soma de informações sobre o tema”.¹²⁸⁸ Com efeito, conforme veremos, ele perscruta historicamente as principais questões envoltas em torno da origem e da expansão social do fado. Por esse motivo não será possível, obviamente, esgotar a vastidão da obra, que será, contudo, analisada exaustivamente.

Na entrevista que concedeu ao *Diário de Lisboa* de 8 de janeiro de 1937, por ocasião do lançamento do livro, Luis Moita destaca seu entusiasmo como colaborador da revista *Contemporânea*, na qual publicara diversas crônicas sobre música. Em 1922, quando a revista ressurgiu após uma interrupção no contexto da guerra, seu texto tecia elogios a nomes da música erudita como o pianista franco-russo Alexander Brailowsky, denominado o “irmão mais novo” de Chopin, a pianista francesa Marie-Antoinette Aussenac, “perfeita onde porem ela” tocar, e

¹²⁸⁶ NERY, Rui Vieira. “O FADO E A IDEOLOGIA DO ESTADO NOVO”, In: MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: A Bela e Monstro, 2016, [S.I.].

¹²⁸⁷ “Um livro contra o Fado”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 20 de dezembro de 1936, p. 17. Na primeira edição de *Fado, canção de vencidos*, publicada em 1936, está registrado que a obra foi impressa durante o mês de dezembro.

¹²⁸⁸ SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Veja, 2002, p. 9.

o compositor, instrumentista, professor de música e maestro português Ruy Coelho, que em sua *Sinfonia Camoniana* teria transmitido toda a “História Patria”, “desde a Glória até a Dor”.¹²⁸⁹

Na edição número 10 de *Contemporânea*, lançada em março de 1924, Moita destaca o processo de nacionalização da música erudita portuguesa. Segundo ele, “Ivo Cruz, um moço que se propõe estoicamente criar entre nós uma corrente nacionalista, deu na Liga Naval o seu primeiro concerto deste ano, exclusivamente com obras de sua invenção”. Embora reconheça “a tentativa nacionalista do ilustre moço musicografo”, Moita salienta que, na primeira apresentação dos “Concertos Históricos de Musica Portuguesa” que realizou, nada havia de nacional: “Todos os auctores tocados [...] recebem influencias, de Bach, de Scarlatti, até do próprio Beethoven. Nenhum arrancou do *nosso folklore* o radical para fazer, de quaisquer dos trechos executados, uma pagina genuinamente portuguesa”.¹²⁹⁰

É preciso, portanto, considerar a colaboração de Luis Moita à revista *Contemporânea* no contexto da década de 1920, para a análise de seu livro sobre o fado. Ele mostra-se, assim, comprometido com um projeto de nacionalização da música clássica portuguesa. De acordo com Manuel Pedro Ferreira, no final da década de 1930, observa-se “uma aproximação entre a atitude ‘folclorizante’ e a exigência ‘classicizante’” dos músicos mais avançados. Até então,

personalidades ligadas ao “Renascimento Musical”, especialmente Ivo Cruz e Mário de Sampaio Ribeiro, e a influência doutrinária, pedagógica e artística de Freitas Branco permitiram que o nacionalismo espontaneísta ou classicizante viesse a encontrar eco em certos círculos oficiais, limitando seriamente a influência política do nacionalismo temático ou folclorizante à Ruy Coelho.¹²⁹¹

Nas primeiras décadas do século XX, conforme se demonstrou no capítulo 5 deste trabalho, o fado, ou passava ao largo desses pesquisadores e artistas envolvidos com a música clássica, ou era rechaçado como canção popular. Nesse sentido, Moita endossa todos os argumentos de José Maciel Ribeiro Fortes, inclusive citando os mesmos autores arrolados em

¹²⁸⁹ MOITA, Luis. “Musica”. *Contemporânea*, n. 1, v. 1, mai, 1922, p. 39-40. Alexander Brailowsky (Kiev, Rússia, 1896 – Nova York, EUA, 1976), pianista muito apreciado como intérprete de Chopin e Liszt. Ruy Coelho (Lisboa, 1892-1990) estudou em Lisboa e em Berlim, com Humperdinck. É autor das óperas *Inês de Castro*, *Belkiss*, *Crisfal*, *Tamar*, *Entre Gestas*, *5 Sinfonias Camoneanas*, *Passeio d’Estio*, de música de câmara, peças para piano e canto, etc. Foi fundador da ópera lusa e crítico musical (MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: VILLA RICA EDITORAS REUNIDAS, 1991, p. 69).

¹²⁹⁰ MOITA, Luis. “Musica”. *Contemporânea*, n. 10, mar, 1924, p. 36-37. Moita refere-se ao compositor, músico e professor Ivo Cruz, (Corumbá, 19 de Maio de 1901 — Lisboa, 8 de Setembro de 1983) que se destacou como fundador da Orquestra Filarmônica de Lisboa (1937) e como reitor do Conservatório Nacional de Lisboa (1938-1971) (MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991).

¹²⁹¹ FERREIRA, Manuel Pedro. Da música na história de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Lisboa, 1994-95, p. 206.

seu livro publicado em 1926. Anos depois, Luis de Freitas Branco, “a personalidade criativa mais marcante no tempo da 1ª República”, que maior influência exerceu sobre os compositores portugueses, reforçava o pensamento dos autores das primeiras décadas do século XX.¹²⁹² Em *A música em Portugal*, publicada em 1929, referindo-se ao fado como manifestação cultural menor, afirmara que o gênero, bem como a guitarra, não teriam “carácter regional”, já que eram “característicos das populações das grandes cidades, Lisboa principalmente”. Por esse motivo, teriam “um valor folclórico muito menor do que o dos cantos, danças e dos instrumentos das [...] províncias e das ilhas adjacentes”.¹²⁹³

O livro de Moita dará continuidade a esse posicionamento. Na entrevista que concedeu ao *Diário de Lisboa* em 8 de janeiro de 1937, ele explica que, depois de se dedicar por cerca de um ano ao estudo das “origens das canções dos lisboetas menos cultos”, sua pesquisa resultara nas oito palestras proferidas na Emissora Nacional (EN) em 1936. A publicação do conteúdo no livro seria uma “sinopse do problema do ‘Fado’”.

Na entrevista, ele expõe posição clara em relação ao gênero:

É certo que nesse trabalho não defendo o “Fado”, canção que muitos investigadores antes de mim apontam de origem negroide. A ausência de ingenuidade que há no “Fado”, dessa ingenuidade que é característica essencial das canções populares rústicas; a sua melodia monótona, tão enjoativa; o seu cenário de desgraça e de fatalidade; a penúria das suas evocações, onde há o resquício dum baixo romantismo obsoleto, tão pretencioso quanto ignorante; o ridículo, emfim dessa canção urbana, reveladora dum ambiente mental estreito e dum ausência penosa de estímulos sadios – que outra coisa poderia sugerir na hora em que estamos vivendo em Portugal, além da mais formal reprovação?¹²⁹⁴

A relação de adjetivos pejorativos rebaixa o fado à expressão musical sem valor cultural. A exemplo do que já haviam ressaltado os intelectuais das primeiras décadas do século XX, sua fixação como canção urbana oriunda e demarcada pelos ambientes lúgubres e soturnos de Lisboa, o afastaria das manifestações regionais, nas quais residiria a originalidade das “canções populares rústicas”.¹²⁹⁵

¹²⁹² FERREIRA, Manuel Pedro. Da música na história de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Lisboa, 1994-95, p. 203.

¹²⁹³ BRANCO, Luis de Freitas. *A Música em Portugal*. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929, p. 24.

¹²⁹⁴ MOITA, Luiz. “Dez minutos com Luiz Moita”. *Diário de Lisboa*. Suplemento literário. 08 de janeiro de 1937, p. 3. A suposta “origem negroide” do fado será abordada em seguida, quando da análise de *Fado, canção de vencidos*, do mesmo autor.

¹²⁹⁵ MOITA, Luiz. “Dez minutos com Luiz Moita”. *Diário de Lisboa*. Suplemento literário. 08 de janeiro de 1937, p. 3.

Logo no prefácio a *Fado, canção de vencidos*, Luiz Moita anuncia a que veio. Segundo ele, haveria um “lapso” na “política construtiva e uniformadora” do país. De um lado, afirma,

levanta-se [...] o edifício aprumado da Nação; mas permite-se por outro que o “estupefaciente” do *Fado* amoleça e desgaste, através da radio, as energias, tão necessárias, da alma popular. Isto deve-se, talvez, à inadaptação da sensibilidade dos adultos portugueses, ao seu *ego* sentimental, desorganizado por uma ancestralidade fadista de três ou quatro gerações, que o torna incapaz de enfrentar esta questão importantíssima que urge resolver.¹²⁹⁶

Moita refere-se às diretrizes políticas do regime estadonovista na construção de uma nação forte e nacionalista. Trata-se do mesmo argumento evocado pelo então ministro da educação Carneiro Pacheco em 1936: “O País não acompanha espiritualmente o ritmo do Estado Novo”.¹²⁹⁷ Influenciada pela dolência do *Fado*, que, nos anos 1930, inundava a programação das emissoras de rádio, a sociedade portuguesa necessitava de orientação e renovação.

É contra esse estado de coisas que Moita dedica sua obra aos “rapazes, de sangue generoso e puro, da ‘Mocidade Portuguesa’”, que, com seu “entusiasmo viril”, deveriam combater o *fado*.¹²⁹⁸ O livro cumpria, assim, um papel educativo na formação daquele “homem novo”, utópico, “chefe de família camponês, probo, devoto e ordeiro”, idealizado pelo regime.¹²⁹⁹ Fernando Rosas esclarece a aparente contradição entre esses dois arquétipos divergentes. Seja “encarnado na honrada modéstia de um caseiro rural” ou num “guerreiro

¹²⁹⁶ MOITA, Luiz. “Em guiza de prefácio”, In: _____. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, [S.I.].

¹²⁹⁷ Cf.: ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1041.

¹²⁹⁸ MOITA, Luiz. “Em guiza de prefácio”, In: _____. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, [S.I.]. Conforme já destacou em notas, o apelo à virilidade surgia, no mundo ocidental, desde o final do século XIX, como prerrogativa à superação da decadência das sociedades. Nos regimes de inspiração fascista, a virilidade, afirma Maria Bernardete Ramos, “era evocada como símbolo do espírito da nação”. No caso português, explica a autora, “a estatutária salazarista – homens de pedra-e-cal, descobridores, desbravadores, missionários, poetas, reis, navegadores, guerreiros, conquistadores – que povoou feiras, exposições e praças com figuras masculinas, robustas, eretas, “massas quadrantes”, executada pela geração de escultores postos a serviço pela encomenda oficial de Antônio Ferro, à frente do Secretariado da Propaganda Nacional, no governo de Salazar, compõe um excelente material para se pensar o fascismo na sua cultura masculinista e estratégias estéticas” (RAMOS, Maria Bernardete. “Homens de pedra-e-cal do Estado Novo Português: estatutária e virilidade da nação”, In: SZESZ, Christiane Marques; RIBEIRO, Maria Manuela Tavares; BRANCATO, Sandra Maria Lubisco; LEITE, Renato Lopes; ISAIA, Artur Cesar. *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 343-347).

¹²⁹⁹ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1053.

moderno e viril”, trata-se de “duas espécies do mesmo gênero. O gênero dos regimes de vocação totalitária”.¹³⁰⁰

“A índole patriótica desse grêmio de moços”, afirmava Moita, “não pode permitir-lhes o amor, ou sequer a indiferença, pelo *Fado*, canção que [...] apareceu entre nós justamente quando começamos a desnacionalizar-nos”.¹³⁰¹ Esse argumento, aparentemente contraditório em relação à ideologia nacionalista do Estado Novo, filia-se, contudo, àquela “ideia europeia”, em voga nos primeiros anos do regime, sobretudo até 1937. A Europa como herdeira do “patrimônio cultural” do Cristianismo fortalecia uma “afirmação de nacionalidade”. Desnacionalizar o país seria, portanto, nacionalizá-lo na direção da civilização ocidental europeia cristã, assente na tradição.¹³⁰²

Moita já havia afirmado seu posicionamento “europeísta” na entrevista que concedera ao *Diário de Lisboa* em janeiro de 1937. Naquela ocasião, lançara um questionamento em forma de sugestão: “poderemos erguer, acaso, a vida nacional, se não formos todos, mas todos, ao encontro dos defeitos portugueses, com a vontade firme e definitiva de sermos europeus?”.¹³⁰³ Para ele o fado constituía uma dessas deficiências da nação.

A primeira palestra, proferida em 28 de abril, intitulou-se *O Fado – as suas origens*. Logo no início, o autor revela-se convicto do papel da radiodifusão como ferramenta da educação nacional e de combate ao gênero musical: “convencido de que o radio tem, essencialmente, uma missão a cumprir, toda educativa e instructiva, dela me sirvo para um fim que julgo útil: o de projetar luz sobre a densa treva que circunscreve essa canção, que tantos apelidam de ‘nacional’”.¹³⁰⁴

¹³⁰⁰ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1054. Aqui não deixa de ser interessante traçar um paralelo com as imagens concorrentes e contraditórias que os portugueses carregavam do líder. De acordo com Jorge Ramos do Ó, “o regime era fascista e então Salazar não passava de uma versão portuguesa de Hitler ou, inversamente, o Estado Novo retomava brilhantemente os tempos mais heroicos da nação portuguesa e então Salazar era a reencarnação viva do infante D. Henrique” (Ó, Jorge Ramos do. *O lugar de Salazar: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, p. 62).

¹³⁰¹ MOITA, Luiz. “Em guiza de prefácio”, In: _____. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, [S.I.].

¹³⁰² TORRAL, Luis Reis. “O Estado Novo: fascismo, salazarismo e Europa, In: TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 317.

¹³⁰³ MOITA, Luiz. “Dez minutos com Luiz Moita”. *Diário de Lisboa*. Suplemento literário. 08 de janeiro de 1937, p. 3.

¹³⁰⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 21.

Toda a argumentação de Moita sobre as origens do fado pretende negar sua ancestralidade remota. Sobre a versão de que teriam sido encontradas dez mil guitarras “entre os despojos da luzida hoste de D. Sebastião” na batalha de *Alcácer-Quibir*, e que Frei Filipe Caverel teria ouvido-as em 1582, ele afirma tratar-se apenas de uma “lenda”.¹³⁰⁵ Essa informação já se encontrava na *História do Fado* de Tinop, publicada em 1903, para quem se tratava de “*blague*”.¹³⁰⁶

Ele também refuta a tese de Teófilo Braga sobre “a origem árabe” do fado, que o considerava, conforme demonstrou-se no segundo capítulo deste trabalho, uma “degenerescência da *xacara* do século XVII”.¹³⁰⁷ Moita, citando o *Dicionário Musical* publicado por Ernesto Vieira em 1890, afirma: “Nas províncias do Sul, onde os árabes se conservaram por mais tempo e os seus costumes e tradições são ainda hoje mais vivos, o *Fado* é quási desconhecido, principalmente entre a gente do campo”.¹³⁰⁸

Da mesma forma, Moita nega a tese de Gonçalo de Sampaio sobre a origem do fado através da alteração melódica de uma nota das canções de São João, no contexto da lei de 1761 que abolira a escravatura no continente. Moita endossa, portanto, o argumento de que, devido a sua origem recente em Portugal, o fado não pode ser considerado canção popular nacional.

Ao final da primeira palestra, orientado por essa convicção, ele antecipa o assunto da segunda, ao mencionar a ligação do fado com o Brasil. Segundo ele,

Portugal, a terra mãe, influiu sem dúvida na formação da sociedade brasileira. Mas não pode furtar-se, dado o ardor da obra, o seu volume e principalmente a variada pigmentação dos elementos constitutivos daquela sociedade, a sofrer-lhe, por sua vez, a influência.¹³⁰⁹

Nesse sentido, ele vai ao encontro de Mario de Andrade no que diz respeito à “reciprocidade de influências” na música entre Portugal e Brasil. Na *Pequena História da Música*, obra que se trata de uma edição revista e ampliada do *Compendio de Historia da*

¹³⁰⁵ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 22. A derrota na batalha de *Alcácer-Quibir*, em 1578, deu origem ao *sebastianismo* em Portugal, que, no final do século XVI e início do XVII, “não passava da crença de que D. Sebastião não morrera em Alcácer-Quibir e voltaria em breve para reclamar o trono que lhe pertencia”, no contexto da União Ibérica, quando Portugal caiu no domínio da dinastia filipina da Espanha (MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 64).

¹³⁰⁶ CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903, p. 9.

¹³⁰⁷ BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, p. 90.

¹³⁰⁸ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 25.

¹³⁰⁹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 27.

Musica publicado em 1929, Mario acrescenta uma nota quando se refere à vasta influência portuguesa na música: “É certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal. Lhe demos a sua dança e canção popularesca mais conhecida, o fado”.¹³¹⁰ Em 1930, no artigo “Origens do fado”, Mario voltaria a discutir o assunto a partir das obras clássicas de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel somadas a de José Maciel Ribeiro Fortes, concluindo, baseado na tese da transformação do *lundun*, que “o fado teve existência brasileira colonial”.¹³¹¹

A segunda palestra, proferida em 12 de maio, intitulou-se *O Fado e o Brasil – o “Mistério do nome”*. Nela Moita aprofunda a relação com o Brasil através da influência de Domingos Caldas Barbosa, um “alambicado mulato brasileiro”, em Portugal. Segundo ele,

os lunduns deixados por Caldas Barbosa [...] ficariam tão marcados por seu estilo e personalidade que quase com certeza se pode atribuir à sua autoria uma “modinha” de fins de século XVIII [...], *Modinhas do Brasil* [...], em cujos versos finais já se dava a conhecer a existência de outra dança de origem negro-brasileira destinada também a virar canção: o fado.¹³¹²

Trata-se aqui da mesma conclusão a que chegara Ribeiro Fortes, através dos trabalhos de Humberto de Avelar e Ernesto Vieira, analisados no capítulo cinco deste trabalho. Luiz Moita acredita nessa versão:

inclino-me [...] a considerar que os suspiros amorosos da *modinha* e as tristezas do *lundum* se apossaram do termo *Fado*, no alvorecer do século XIX, para símbolo popular, da sua compleição impressiva. Suponho haver encontrado aqui o “*mistério do nome* da futura canção lisboeta. O tempo, e sobretudo a deslocação da corte portuguesa para o Brasil, fariam o resto.¹³¹³

Para Rui Vieira Nery, “o apelo sensual” das danças de “raiz afro-brasileira” pode ser observado nas festividades religiosas do contexto português do final do século XVIII e início do XIX. Essas festas, afirma, transbordavam, depois, “para os adros das igrejas e para os pátios dos bairros populares”, onde tinham lugar “danças de rodas ou de pares”, “danças de terreiro

¹³¹⁰ ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1958 [1942], p. 174, em nota.

¹³¹¹ ANDRADE, Mario de. “Origens do fado”, In: _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963 [1930], p. 98.

¹³¹² TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Música, 1994, p. 45.

¹³¹³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 55.

de negros e mulatos, [...] em particular por ocasião das festas promovidas pela Irmandade de Nossa Senhora do rosário, exclusivamente formado por africanos”.¹³¹⁴

Segundo Paulo Ferreira de Castro, em função do sucesso de Caldas Barbosa nos salões de Lisboa a partir de 1775, “é provável que a difusão da modinha “brasileira” e do lundum tenha registrado um impulso decisivo”. Os dois gêneros musicais em questão se combinariam “no complexo de antecedentes directos do fado, designação mais generalizada da canção de viela a partir de meados do século XIX”, embora essa relação carecesse de comprovação.¹³¹⁵

Moita aponta a presença do fado no Brasil colonial em duas peças de Martins Pena. Em *Juiz de paz na roça*, de 1838, ele cita a última cena em que o juiz organiza uma roda para dançar “um fado bem rasgadinho... bem choradinho...”. Em *O Diletante*, de 1845, uma sátira ao consumo da ópera pela sociedade carioca, ele cita o diálogo em que o personagem Marcelo, ante à sugestão de José Antônio para que ouvisse “música italiana”, responde: “Pois eu não gosto desta música que não se pode dansar. Não há nada como um fado”.¹³¹⁶

É, contudo, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, lançado em folhetins semanais no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro e publicado em dois volumes em 1854-55, a melhor orientação de Luiz Moita quanto à presença da dança do fado no Brasil oitocentista.¹³¹⁷ Do romance em questão, ambientado na primeira metade do século XIX, ele cita trechos do capítulo *Primeira noite fora de casa*, em que o fado aparece numa cena no Largo do Rocio no Rio de Janeiro, local então conhecido como Campo dos Ciganos:

Com os emigrados de Portugal veiu também para o Brasil a praga dos Ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharão elles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juizo se metia com elles em negocio, porque tinha certeza de levar carolo.

A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se falia, deixarão-na da outra banda do oceano; para cá só trouxerão máos hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma cousa a respeito. Vivião em quasi completa ociosidade; não tinham noite sem festa.¹³¹⁸

¹³¹⁴ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 26.

¹³¹⁵ CASTRO, Paulo Ferreira de. “Do Fim do Antigo Regime às Raízes da Modernidade”. In: NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 128.

¹³¹⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 61.

¹³¹⁷ ANDRADE, Mario de. “Introdução”, In: ALMEIDA, Manuel António de. *Memórias de um Sargento de Milícias*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. ix-xxiv.

¹³¹⁸ ALMEIDA, Manuel António de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Typographia Brasilense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854, Tomo I, p. 38-39, APUD MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 56-57.

É no ambiente de uma dessas casas que surge a dança do fado, descrita em pormenores em meio a uma festa em homenagem a um santo:

Dahi a pouco começou o fado.

Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito.

O fado tem diversas fôrmas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais difficultosos, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.¹³¹⁹

Para Moita, portanto, o fado teria origem no Brasil colonial. Somente depois do retorno da corte de D. João VI a Portugal, em 1821, é que, apossado pela *modinha* e pelo *lundum*, o gênero teria se desenvolvido como canção nos bairros populares de Lisboa. Segundo ele, “o *Fado* deve ter sido *batido* em Portugal pela primeira vez, por bolieros e fidalgos, por ciganos, arrieros e marujos da rota do Brasil, depois de março de 1822, isto é, ao regressar dali a corte portuguesa e, com ela, todos os múltiplos interesses que lhe eram afins”.¹³²⁰

Aqui fica bastante claro o duplo elemento que Luis Moita quer combater: a origem recente do fado no Brasil e sua influência “negroide”, sobretudo do *lundum*, descrito por ele como “dança exótica, indecente, de origem africana”.¹³²¹ Lembremos que, desde a entrevista que concedeu por ocasião da publicação de seu livro, essas são as principais questões levantadas por ele para negar ao fado o status de canção popular portuguesa.

Essa influência poético-musical afro-brasileira foi brilhantemente apontada por José Machado Pais, atribuindo ao fado uma “identidade luso-afro-brasileira”. Segundo ele,

símbolo da identidade lusa, e estando as suas raízes numa África transposta para o Brasil – o fado apenas se reabilitou como canção nacional portuguesa, nos anos 40, a partir do momento em que retornou ao Brasil pelas vozes de Ercília, Maria Alice e Amália Rodrigues. Até então, os detractores do *fado* – que o consideravam uma lenga-

¹³¹⁹ ALMEIDA, Manuel António de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Typographia Brasillense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854, Tomo I, p. 41-42, APUD MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 62-63. A procedência do fado enquanto dança do Brasil sustenta também a tese de José Ramos Tinhorão. Segundo ele, o relato presente em *Memória de um Sargento de Milícias* comprova sua origem brasileira. (TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Musica, 1994, p. 45-59).

¹³²⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 66.

¹³²¹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 57.

lenga monótona e reles de tristes e desgraçados – justificavam a sua falta de *autenticidade* pela sua origem “origem preto-brasileira”.¹³²²

Como se vê, José Machado Pais não só endossa o argumento dos autores apresentados aqui sobre a influência brasileira na origem do fado, como a expande para o contexto do Estado Novo português na virada dos anos 1930 aos 1940, quando o gênero se reabilita justamente em seu retorno ao Brasil. Conforme se demonstrou anteriormente, é nos anos 1940 que Antonio Ferro muda de postura em relação ao fado, aproveitando-se do sucesso de Amália Rodrigues para conciliar a identificação do regime com o “saudosismo tradicionalista” da poética fadista.

O lundum e a modinha seriam retomados na terceira palestra, em 26 de maio: *O Fado e a guitarra portuguesa*. Moita procura negar a antiguidade e desqualificar esse instrumento musical que, em 1936, estava consolidado como acompanhante do fado. Segundo ele, não haveria notícia da guitarra portuguesa antes do “último quartel do século XVIII”.¹³²³ Na época em que, “ao *Fado*, no Brasil, correspondia ao tempo, em Portugal, o *lundum*”,¹³²⁴ era a viola que acompanhava essa dança dos “pretos em Alfama”, das “mulheres de má fazenda na Madragôa”, bairros populares de Lisboa.¹³²⁵

“A *modinha* de Silva Leite é a única”, afirma Moita, “cujo acompanhamento é feito com duas guitarras, viola e baixo”.¹³²⁶ De acordo com Rui Vieira Nery, no último quartel do século XVIII, quando a *modinha* tinha preferência do público, existiam em Portugal “duas famílias distintas de instrumentos, a das violas e a das guitarras” que acompanhavam as “canções de salão”. Neste momento, contudo, trata-se da “guitarra inglesa” e não ainda da “portuguesa”, que surge somente no início do século XIX.¹³²⁷

O referido compositor Antonio da Silva Leite havia publicado dois manuais para acompanhamento de canções com guitarra inglesa: *Sonatas de Guitarra com Acompanhamento de Hum Violino & Duas Trompas Ad Libitum* (1792) e *Estudo de Guitarra, em que se Expõem o Meio mais Fácil para Aprender a Tocar este Instrumento* (1796).¹³²⁸ Para Luiz Moita, a

¹³²² PAIS, José Machado. *O enigma do “fado” e a identidade luso-afro-brasileira*. *Ler História*, 34 (1998), p. 36.

¹³²³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 78.

¹³²⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 71.

¹³²⁵ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 88.

¹³²⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 89.

¹³²⁷ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 96-97.

¹³²⁸ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 97.

modinha que podia ser acompanhada através desses manuais, “com os anos, caiu em voga, em degenerescência, entre o povo. Em 1836 passara ela, da luxuosa publicação, aos folhetos de cordel”.¹³²⁹

Assim, à medida em que a *modinha* se popularizava, transformava-se também a guitarra inglesa. “O harmonioso instrumento de Silva Leite”, a partir de então, lamentava-se Moita, não mais honrava as “composições eruditas”. Deixando “de ser um instrumento aristocrático”, teria a sua “afinação natural” mudada, “para sempre, na afinação do *Fado*”.¹³³⁰ Moita retoma, portanto, nas palestras, seu posicionamento em favor da música erudita já manifestado nas páginas de *Contemporânea* durante os anos 1920.

A guitarra portuguesa seria “reabilitada” na segunda metade do século XIX, para então se consolidar como acompanhante do fado. Nesse contexto, quando os meios intelectuais de Lisboa e Coimbra “moralizam” as letras fadistas “pela estética e pelos modelos poéticos eruditos”, despertar-se o interesse de outras camadas sociais pelo fado.¹³³¹ É assim que se dissemina, então, uma série de manuais dedicados ao aprendizado da guitarra.

Em 1875 surgem duas publicações: um tratado anônimo intitulado *Methodo para Aprender Guitarra sem Auxilio de Mestre Offerecido à Mocidade Elegante da Capital por um Amador e Apontamentos para um Methodo de Guitarra*, de autoria de Ambrósio Fernandes Maia e D. L. Vieira. Dois anos depois, Fernandes Maia publica *O Novo Methodo de Guitarra*, reeditado em 1897, e João Maria dos Anjos, o *Novo Methodo de Guitarra Ensinado por um Modo Muito Simples e Claro a Tocar este Instrumento por Musica ou sem Musica*, também reeditado em 1899. Em 1895 é a vez de José Ferro publicar seu *Methodo de Guitarra*.¹³³²

A “reabilitação” da guitarra portuguesa, relacionada à expansão social do gênero, teria sido viabilizada no contexto das primeiras décadas do século XIX. Dessa forma, na quarta palestra, em 9 de junho, *O Fado no período romântico*, Luiz Moita aborda o “dilatado espaço das lutas do liberalismo”.¹³³³ Segundo ele, é nesse momento de apogeu do romantismo em

¹³²⁹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 90.

¹³³⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 95-96.

¹³³¹ NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 117.

¹³³² NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004, p. 121-122.

¹³³³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 103.

Portugal que o povo de Lisboa, inebriado pelos “espúrios amores” de uma “junção amorosa inconcebível, - um conde da mais fina estirpe e uma mulher da mais miserável condição”,¹³³⁴ ergue “o altar pagão do *triste Fado*”.¹³³⁵

Ele retoma, assim, o mito fundador do fado, simbolizado pelo relacionamento entre Maria Severa e D. Francisco de Paula Portugal e Castro, o Conde de Vimioso, já abordado neste trabalho. Moita atribui a esse cenário o surgimento e expansão social do gênero:

mas Alfama, o Bairro Alto, a Madragoa, a Mouraria, não gozaram o *Fado*, na rua, por seu único apanágio. A moda, que atingira as salas dos burgueses, o gosto dos fidalgos; ela que aparecera em Coimbra e daí se passara, conduzida pelos estudantes, aos centros burgueses da província; que no Porto, em tabernas e alcouces, repetia, embora fugidamente, o sucesso obtido na capital entre a mafra-baixa; - a moda do *fado*, tornara-se, em Lisboa, popular.¹³³⁶

Contudo, o reprova com veemência:

toureiros, bolieiros, operários, prostitutas, rufiões, fidalgos e burgueses, todos constituíram a substância heterogênea, a massa amorfa que, à luz mortiça do petróleo ou mais tarde à brava luz do gás, escorreram seus deleites nas tabernas dos bairros pobres da capital, gemendo e batendo o *fado*... a lúgubre canção reflectia em cheio a falta dum consciente sentido nacional na massa popular, casava-se de bem justa maneira à ignorância do Povo, à sua ausência de estímulos e de reacções. Ele, que fora sacudido pelo traumatismo da guerra civil, nas lutas liberais e na patuléia, não ganhara a batalha depois de tanto sangue derramado, da formação, quase sem contra-partida, duma espantosa dívida publica, depois de tanta riqueza nacional aniquilada em pura perda. O Romantismo veio encontrá-lo nesse estado de indecisão e descrença que era o efeito da mal jogada carta. Apetecia-lhe gemer, por isso que não tinha já forças para gritar. Chorava o seu destino, porque continuava analfabeto e não sabia sequer, o Caminho, para que lado ficava a estrada do futuro...¹³³⁷

Segundo Luiz Moita, portanto, a perturbada atmosfera bélica de Lisboa naquele momento teria sido responsável por conformar a poesia, a melodia e os ambientes do fado. “Nas suas quadras e décimas”, diz ele,

à mistura com devaneios duma filosofia barata, onde se fala em cemitérios e morte, flores, vinho e mulheres, há pequenas notícias que traduzem a vida diária da capital, comentários a um “grande e horrível crime”, de que resulta o quadro, tipicamente

¹³³⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 118.

¹³³⁵ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 108.

¹³³⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 115.

¹³³⁷ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 116-117. A definição do público diversificado do fado como “massa amorfa” reforça sua posição em defesa da ideologia estadonovista. Ortega y Gasset definiu, no contexto de reação ao liberalismo dos anos 1930, o “homem-massa” como o “homem médio” que compõe a multidão das grandes cidades, “é a qualidade comum, é o monstro social, é o homem enquanto não se diferencia de outros homens, mas que repete em si um tipo genérico”. Essa figura ignorante, moral e intelectualmente, necessita ser educado e dirigido pelo Estado (ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1971, p. 51).

fadista, passado na sala de anatomia, onde choram a mãe do assassino e a do assassinado, cada uma para a sua banda.¹³³⁸

Quanto ao ambiente fadista, Moita recorre ao artigo de Eça de Queirós publicado na edição da *Gazeta de Portugal* em 13 de outubro de 1867, já citado na introdução deste trabalho, no qual ele contrapõe a “comédia” do fado, inserido no ambiente degradado da boemia, às grandes contribuições clássicas e humanistas de países como a Grécia, Itália, Paris e Alemanha.¹³³⁹ Luiz Moita coloca-se, assim, uma vez mais, em defesa da cultura erudita, a exemplo do que proclamava nas páginas de *Contemporânea* na década de 1920.

O único fadista a que Luiz Moita imputa algum reconhecimento é Augusto Hilário da Costa Alves (1864-1896), acadêmico do curso de Medicina na Universidade de Coimbra. Segundo ele, por volta de 1890, o talento e a exaltação do jovem, “foram postos a transformar o *fado* de Coimbra, ao tempo, por sua melodia discreta e elegante, já distante do de Lisboa”.¹³⁴⁰ Hilário é um dos nomes mais consagrados do gênero em Portugal. Inserido no ambiente coimbrão, responsável por imprimir um assento intelectual à poética e à melodia fadistas, parece ser esta a razão da valorização de Hilário por Luiz Moita, no sentido de aproximá-lo da cultura erudita.

Para Moita, “a despeito, porém, da transformação, assim operada, do *Fado* das vielas, este continuava imperturbável o seu curso de canção de lupanares e de vadios”.¹³⁴¹ Foi por essa época, afirma, que “a primeira voz de protesto contra a desalentada canção [saiu] da pena dum brilhante escritor do norte”. Nesses termos Luiz Mota refere-se a *O Cruel e Triste Fado*, de Rocha Peixoto, que, segundo ele, “aponta o *fado* como a típica canção dum povo que perdera o instinto de nacionalidade, todo estímulo de cultura e perfeição, [...] completamente dominado pelo sentimento cobarde do azar, da fatalidade das coisas, da fatalidade dos *fados*, que não de cumprir-se”.¹³⁴²

¹³³⁸ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 119. Os temas matriciais do fado foram recolhidos por Alberto Pimentel na obra *A Triste Canção do Sul*, abordada neste trabalho em capítulo anterior.

¹³³⁹ QUEIRÓS, Eça de. “Lisboa”. In: REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (Ed.). *Textos de Imprensa I: da Gazeta de Portugal*. [S.I.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 135, grifo no original, APUD MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 119.

¹³⁴⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 120.

¹³⁴¹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 123.

¹³⁴² MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 123.

Rocha Peixoto, conforme análise realizada no segundo capítulo deste trabalho, escreve no contexto do *Ultimatum* britânico de 1890, quando se aprofunda o diagnóstico da decadência de Portugal. Luiz Moita tem consciência daquele contexto traumático da história portuguesa: “A Pátria Portuguesa devia ser assim no fim do século passado, depois do “ultimatum”. Contudo, o cenário nacional quando publica suas palestras em 1936 “estaria já longe de representar, tipicamente, a Pátria Portuguesa”.¹³⁴³ Entusiasta do Estado Novo português, ele é signatário da ideologia do regime que preconiza a formação do “homem novo” para construção do “edifício aprumado da Nação”, conforme apregoa na introdução de seu livro.¹³⁴⁴

No contexto em que escrevera Rocha Peixoto, explica, o país encontrava-se num período de agitação política. Nesse ambiente,

as “revistas do ano”, como ao tempo se chamavam essas peças de Teatro Ligeiro, que [...] comentavam os acontecimentos mais notáveis ou aqueles que, por sua função política, mais influíam na vida nacional. Assim se esfumaram em riso muitas pequenas tragédias que constituíam o todo da vida portuguesa.¹³⁴⁵

É assim que Moita nos conduz à quinta palestra, proferida em 23 de junho, quando abordou *O Fado e o teatro ligeiro*. Segundo ele, a disseminação das “revistas” seria, até o surgimento do cinema, o sustentáculo do fado. Sobre a peça *A Severa*, de autoria de Julio Dantas, afirmou que, desde que estreou no Teatro D. Amélia de Lisboa, em 25 de janeiro de 1901, “foi (...) como que a personificação do próprio *Fado*, a imagem a que passou a render-se um culto idólatra, o excitante, a alma, onde perdurava, no novo século, o gosto pela tristíssima canção”.¹³⁴⁶

A consolidada vinculação entre a personagem e o fado é também pontuada por Antonio Osório, para quem a peça consagrou definitivamente “o gênio da Severa”. Posteriormente o

¹³⁴³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 125.

¹³⁴⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, [S.I.].

¹³⁴⁵ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 136-137.

¹³⁴⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 140. Julio Dantas também publicou um romance homônimo no mesmo ano, em 1901 (DANTAS, Julio. *A Severa*: romance original. Lisboa: Francisco Pastor, 1901; DANTAS, Julio. *A Severa*: peça em quatro actos. Lisboa: PORTUGAL-BRASIL, 1901). Segundo Rui Vieira Nery, a obra fora publicada após a estreia da peça e, “ao contrário do que é frequente ler-se, (...) não é um mero resumo desta última. Tudo sugere, na verdade, que o romance e a peça de teatro tenham sido concebidos em simultâneo, e que a versão teatral de Dantas tenha considerado mais eficaz fazer incidir o enredo apenas sobre a idade adulta da protagonista” (NERY, Rui Vieira. “MORRA A SEVERA, MORRA! PIM!”, In: DANTAS, Julio. *A Severa*: romance original. Lisboa: A Bela e o Monstro \ Rapsódia Final, 2016, p. III).

texto ainda seria adaptado por André Brun, em 1908, na opereta *Severa* e, em 1931, no filme *Severa*, dirigido por Leitão de Barros.¹³⁴⁷

O fado encontrara no teatro, explica Moita, um meio de inserir-se em espaços diferentes dos tradicionais bairros populares. Contudo, o sucesso das revistas por volta de 1912 fora o resultado “da queda deste sector do interesse público num círculo vicioso, em face do qual o teatro ligeiro, abandonando as suas criações ao sabor dum fácil aplauso, afastou dum sentido elevado a sua quási sempre vulgar inspiração”.¹³⁴⁸ Ele clamava, assim, que a anacrônica presença do fado no teatro de revista desaparecesse do contexto contemporâneo em que imperava “generoso e elevado espírito educador”. Tratava-se, portanto, de “uma questão de Educação Nacional”, que seria retomada na palestra seguinte.¹³⁴⁹

O Fado e a rádio foi o tema da sexta palestra, proferida em 7 de julho. A fim de abordar o papel fundamental dessa ferramenta de comunicação social na educação nacional, Moita retoma a principal questão do diagnóstico da crise da sociedade portuguesa desde, pelos menos, a *Geração de 1870*. Ele aponta, assim, a inexistência no país, desde a época dos descobrimentos, de “um estado de ‘consciência nacional’”, um sentimento superior de “amor de si próprio”, um “respeito pelos seus destinos”.¹³⁵⁰ Por falta de estímulos culturais, um “individualismo impenitente, orgulhoso”, se opunha “ao esforço nacionalista e civilizador para que está sendo atirado, há anos, o Povo Portugues”.¹³⁵¹

O “problema” a ser resolvido naquele momento residia na “massa popular” que, por “anos desprezada, abandonada às suas próprias forças”, não possuía, “por deficiências de educação, o instinto depurador necessário à escolha de quanto lhe faz falta e do que lhe é preciso deitar fora”.¹³⁵² Neste ponto, o autor se coloca em consonância com as diretrizes de António Ferro, que definiam o espírito como “uma preciosa matéria, a matéria prima da alma dos

¹³⁴⁷ OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

¹³⁴⁸ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 144.

¹³⁴⁹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 150-152.

¹³⁵⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 160.

¹³⁵¹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 159.

¹³⁵² MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 160-161.

homens e da alma dos povos...”.¹³⁵³ Para solucionar essa debilidade, defendia Moita, a “Educação Nacional” deveria ser o “complemento indispensável ao lado material da vida”.¹³⁵⁴

Ele atribuía, assim, ao rádio, papel central como ferramenta indispensável à plena execução do projeto estatal idealizado António Ferro, sobretudo desde que sua atividade havia sido codificada por um dispositivo legal orientado pelo Ministério da Educação Nacional. Moita refere-se ao projeto executado pelo ministro Carneiro Pacheco em 1936, que preconizava superar o “déficit de mentalidade” através do “desenvolvimento da inteligência e da formação espiritual”.¹³⁵⁵

Nelson Ribeiro, referindo-se à Emissora Nacional (EN), afirma que, nos anos 1930 e 1940, “além da função política e de construção de uma identidade nacional –, a educação das massas deveria ser um dos principais objectivos da estação”. Nesse sentido, praticaram-se iniciativas de divulgação da música erudita, embora houvesse espaço para música popular na grade de programação, em função da diversidade de público ouvinte.¹³⁵⁶ Para Luiz Moita, o projeto estatal que orientava a política de radiodifusão estaria ameaçado. Na contramão das diretrizes estatais, a Emissora Nacional havia se transformado em “‘passado’, dominada por um saudosismo ignorante e mórbido, obstruída pelas lamentações doentias do *Fado*”.¹³⁵⁷

Com suas palestras, ele acreditava, assim, corroborar com a função educativa da rádio. Comprometendo o projeto de educação nacional sustentado na “Política do Espírito”, passava no “sub-consciente” da população, dizia Luiz Moita, “às vezes, incompreendida, indefinida, quasi dolorosa, uma pergunta que ficou sempre sem resposta. Aquilo é, afinal, sempre a mesma coisa, e sempre desgraçado... Porque será esse queixume uma canção nacional que Lisboa conhece?”¹³⁵⁸

¹³⁵³ FERRO, Antonio. “Política do Espírito”, In: _____. *Salazar, o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa nacional de publicidade, [1934], p. 228.

¹³⁵⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 161.

¹³⁵⁵ Cf.: ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1041.

¹³⁵⁶ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p. 185.

¹³⁵⁷ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 165.

¹³⁵⁸ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 167-168.

O sucesso desse “selo” de símbolo identitário atribuído ao fado no âmbito da música é explicado por Luiz Moita pela índole “patriota” do povo português, que “ama a sua terra, as coisas da sua terra”.¹³⁵⁹ Entretanto, afirma,

essa derradeira e doentia manifestação dum saudosismo obsoleto, espelho que foi duma sociedade quase extinta e dum conjunto de costumes hoje desaparecido, deve a sua existência, unicamente, a suspeita idolatria, estabelecida, por trabalhado sistema, num meio onde há, sem dúvida, interesses de ordem material a defender.¹³⁶⁰

Conforme se afirmou anteriormente, Moita vê a sociedade portuguesa de meados dos anos 1930 envolta num processo de transformação e de reinvenção sustentada na formação espiritual do “homem novo”, comprometido em construir “o edifício aprumado da Nação” de maneira sólida.¹³⁶¹ Havia, portanto, um desajuste entre essa nova conformação social idealizada pelo Estado Novo e a caracterização “saudosista” do fado como símbolo identitário nacional no âmbito da música. Nesse cenário, o rádio deveria realizar a obra de tirar o “povo português do seu marasmo psíquico”.¹³⁶²

Luiz Moita também sustentou seu ataque ao fado em depoimentos de intelectuais de outros países na sétima palestra, *O Fado e os estrangeiros*, proferida em 21 de julho. Muitos dos seus relatos tratam-se de referências tomadas da obra de Ribeiro Fortes. Alonso Quesada, crítico do jornal espanhol *El Liberal*, teria comentado o concerto do compositor e pianista português Óscar da Silva: “francamente, esse *fado* lânguido e doentio não podia ser Portugal, tão valoroso e tão profundamente artista”.¹³⁶³

¹³⁵⁹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 167.

¹³⁶⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 169.

¹³⁶¹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, [S.I.].

¹³⁶² MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 170.

¹³⁶³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 179-180. Óscar da Silva (Porto, Portugal, 1870-1958), compositor e pianista português, estudou piano no Conservatório Nacional de Música e harmonia e composição na Academia de Amadores de Música, ambas as instituições em Lisboa. Posteriormente, na Alemanha, frequentou o Conservatório de Leipzig, onde foi aluno de Carl Reinecke, e, em Frankfurt, aperfeiçoou seus estudos de piano com Clara Schumann. Para Rui Vieira Nery, trata-se do “músico português de maior projeção internacional do seu tempo”. Devido a sua trajetória, influenciado pela tradição romântica germânica de Mendelssohn, Schumann e Liszt, Oscar da Silva “revela sobretudo uma preocupação de inserção da música portuguesa na tradição oitocentista de uma estética romântica cosmopolita modificada apenas por uma sentimentalidade elegante de raiz nacional” (NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 123-127).

Adolfo Salazar, definido como “grande crítico musical”, teria se referido ao fado como “coisa de recentíssima importação e menos tradicional. Ademais, a definição de sua origem, entre os que se ocupavam do assunto era “tão geral como a sua coincidência em não o reconhecerem como português e em considera-lo de bem pouco clara estirpe”.¹³⁶⁴ Mas de todos as análises de estrangeiros, a que o crítico e compositor francês Émile Vuillermoz escrevera em 1935, Moita considerava a melhor. Não por acaso, é a que salienta os aspectos que ele quer destacar como empecilhos a que seja o fado uma canção popular portuguesa.

O fado seria, para Vuillermoz, portador de “perturbador poder” de contágio. Segundo ele, filósofos e sociólogos portugueses definiam o fado como “uma paixão doentia”, tão perigosa como o “ópio” e a “cocaína”. Musicalmente, continua, sua “morfologia [...] é bastante pobre. Compõe-se de frases curtas, de ritmos elementares e de harmonias estereotipadas”. Melodicamente,

o verdadeiro *fado* é triste, desesperado, inconsolável [...]. Eis porque aqueles portugueses que se alarmam com as devastações que pode exercer num povo do ocidente esta entorpecedora embriaguez, tem razão em denunciar esta forma de intoxicação colectiva, esta música de vencidos da vida, que se comprazem na recitação dos seus defeitos. Portugal está hoje bastante vivo, bastante activo e confiado no seu belo porvir para continuar a lamentar-se assim sobre um *fatum* que já não é o seu e a perpetuar essa tradição dos cantos dos escravos.¹³⁶⁵

Como se observa, Vuillermoz destaca o carácter pervertido, alucinógeno e contagioso do fado, sua baixa qualidade melódica e poética, sua origem “negroide” e ainda destaca o momento de “renovação” por que passava o país apregoado pelo discurso estadonovista. Moita pretendia, assim, demonstrar que nem mesmo a crítica internacional admitia o fado como canção popular portuguesa. Sobre o relato do crítico e compositor francês, ele assim comentou:

aos homens de boa vontade que se tem surpreendido com o possível calor dos meus comentários, [...] só me resta apontar-lhes o exemplo de Emílio Vuillermoz, crítico de fama universal e escritor de pena lucidíssima [...] Hemos de confessar que, assumindo tal atitude, Vuillermoz presta homenagem inegável ao nosso país e dá, simultaneamente, uma grande lição aos portugueses cultos.¹³⁶⁶

¹³⁶⁴ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p.181.

¹³⁶⁵ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 191-197. Émile Vuillermoz (Lyon, França, 1878-1944) foi compositor, crítico do “Excelsior” e editor da “Revista Musical” desde 1911. É autor de *Músicos de Hoje* (1923) e de livros sobre Debussy e Fauré (MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991).

¹³⁶⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 197-198.

Ele nos conduz, assim à oitava e última palestra proferida em 4 de agosto na Emissora Nacional. Em *O Fado e o ano da graça de 1936*, Luiz Moita reforça o descompasso entre uma sociedade em transformação, preconizada por um projeto de educação nacional, que visava a assegurar o futuro das novas gerações, e o “anacronismo da mórbida e enjoativa canção” saudosista e passadista, como símbolo nacional.¹³⁶⁷ Segundo ele,

a existência actual do *Fado* [...] revela [...] uma insuficiência grave da nossa textura social e nacional, lacuna importante na condução superior dos nossos destinos, falência de animo em face da montanha que a civilização, o progresso e a própria dignidade portuguesa nos estão obrigando a subir, para sermos um povo digno, um povo com vontade, um povo que deseje firmemente caminhar pelo seu caminho.¹³⁶⁸

A poesia fadista expressaria, portanto, o estado de inércia da sociedade portuguesa frente aos avanços da civilização. Nas “teses melodramáticas” do fado, consubstanciavam-se, dizia Moita, “*saüdade, amor e desgraça*”. O primeiro como o termo que, ainda em 1936, compunha estrofes do mesmo teor que “o alto e o baixo romantismo, o de Garret e o das vielas, tomaram como exclusividade”.¹³⁶⁹ O amor, “expressão universal” do “mais elevado sentimento humano”, teria sua “significação superior e nobre” quebrada pelo *Fado*, que Moita considera um

sentimento falhado, no panorama sensual, nos horizontes sombrios do seu dramático e falido programa, cuja auréola final é a *desgraça*, o despenhadeiro de todas as energias, o quadro imutável, a apoteose derradeira, irresistível, *fatal*.¹³⁷⁰

Como se vê, Moita aponta justamente os temas matriciais do fado, aqueles coletados por Alberto Pimentel em 1904, como exemplos ilustrativos do atraso da sociedade portuguesa. “Como foi possível”, pergunta-se ele,

que neste Povo, outrora atirado para as tragédias, os assombros, as virtudes do Atlântico, mergulhasse fundas raízes a planta exótica do *Fado*, flor violácea e doente, de pétalas sem viço, que não é decerto o melhor troféu, a gloria da nossa vida ultramarina?¹³⁷¹

¹³⁶⁷ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 209.

¹³⁶⁸ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 213-214.

¹³⁶⁹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 211.

¹³⁷⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 211-212.

¹³⁷¹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 212-213.

Contudo, ele não vê contradição nesse estado de coisas. Reforçando sua defesa do “europeísmo”, Moita retoma as consequências negativas da empresa marítima, já destacadas neste trabalho:

bem sei que a mesma posição donde resultava dar Portugal a frente ao ‘Mar da Treva’, o pôs de costas para a Europa, para o sopro civilizador tão necessário a um povo periférico do velho continente... O *Fado* simbolizou assim o cansaço do povo português, senhor dos Algarves daquém e dalém mar em África, da Guiné e da conquista, navegação e comércio da Etiópia... Dir-se-ia que a sua chaga lazarenta, posta no arcaboço lusitano, do lado do coração, corresponde a uma recente e profunda vingança do velho do Restelo...¹³⁷²

Moita condena, portanto, a empresa marítima, dando continuidade a uma escola de pensamento que remonta a Alexandre Herculano e Oliveira Martins e, depois deles, a Rocha Peixoto, Afonso Lopes Vieira e José Maciel Ribeiro Fortes. Mais do que a ressaca de todos os esforços empreendidos nas navegações, o fado representaria, numa referência explícita à epopeia d’*Os Lusíadas* de Camões, o castigo do velho do Restelo que, do porto de Belém, condenara a viagem das naus de Vasco da Gama às Índias.¹³⁷³

Nessa palestra, seus argumentos sustentam-se no violento ataque ao fado proferido por Antonio Arroio na conferência *O canto coral e a sua função social*, realizada na Universidade de Coimbra em maio de 1909 e publicada posteriormente com notas.¹³⁷⁴ A influência desse texto, já analisado neste trabalho, é significativa o bastante a ponto de a frase “rapazes: não cantem o fado!”, que encerra o *Apêndice* acrescentado por Arroio a sua obra, figurar como epígrafe do livro de Moita.¹³⁷⁵

Naquele contexto de agitação social que precedeu a proclamação da República em 1910, lamentava-se Moita que os jovens de Coimbra não tivessem atendido ao apelo de Arroio, “grande crítico de arte”, “uma voz bradando no deserto” pela transformação do “caráter colectivo ou à supressão dos [...] defeitos populares” da nação.¹³⁷⁶ Nesse sentido, é no mínimo

¹³⁷² MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 213.

¹³⁷³ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936. Na oitava 94, do canto IV d’*Os Lusíadas*, lêem-se as palavras do velho do Restelo: “O gloria de mandar, o vaã cubiça / Desta vaidade, a quem chamamos Fama, / O fraudolento gosto, que se atiça / Cuã aura popular, que honra se chama: / Que castigo tamanho e que justiça / fazes no peito vão que muito te ama, / Que mortes, que perigos, que tormentas / Que crueldades nelles esprimentas” (CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: em casa de Antonio Gôçalves, 1572, p. 78).

¹³⁷⁴ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909.

¹³⁷⁵ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 80, APUD MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 5.

¹³⁷⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 209.

curioso que, mais de duas décadas antes da criação da *Mocidade Portuguesa* pelo Estado Novo em 1936, Arroyo tivesse apontado, em 1909, a ausência de “um grupo, um valente partido de homens novos”, como justificativa da carência de “espírito de mocidade” na sociedade portuguesa.¹³⁷⁷

Se, até então, o quadro de degeneração social se encontrava consubstanciado no fado, já era possível, entretanto, em 1936, defendia Moita, superar a decadência através do projeto de educação nacional. Era preciso esclarecer “o espírito popular [...] a abrir-lhe o caminho do futuro”. Para cumprir esse objetivo, o fado deveria ser acusado de “impedir a ilustração musical” do país e denunciado como uma “canção espúria, herança maldita vinda do ultramar e [...] expandida nos bairros onde [...] se albergavam o vício, o crime e a vadiagem”.¹³⁷⁸

O anacronismo representado pelo fado como canção nacional já não condizia mais com a realidade do país. Dessa forma, uma vez mais, expõe a ideologia do Estado Novo ao afirmar que, em 1936,

Lisboa deixou de ser uma cidade extática [...]. Alfama, bairro que foi valha conto de negros e mulatos, de pobres mulheres e de vadios; que mais tarde albergou fadistas e rufiões e foi teatro de desordens e cenas pouco edificantes; ausente hoje, suprimida toda essa fauna suspeita, ficou um simpático burgo de trabalhadores [...]. O mesmo com a Mouraria, o Bairro Alto, a Madragoa, repositórios agradáveis de Lisboa velha, integrados no ritmo dignificador e actual do trabalho.¹³⁷⁹

O gênero não conformava mais, portanto, a fisionomia do país. Deixara, dizia Moita, “de ter lógica, de ser compreensível, a situação piegas e pelintra dum homem ou duma mulher gemendo à guitarra rosários de desgraças”. Não era mais possível “opor à vida comum dos portugueses os queixumes hipócritas do *Fado*”.¹³⁸⁰

Entretanto, embora reconhecesse as transformações da sociedade portuguesa, Moita acreditava que a efetiva eliminação do fado dependia de uma nova geração, já que o gênero, então considerado canção nacional, contava com um enorme contingente de afeitos. Seriam os jovens da recém criada *Mocidade Portuguesa*, os responsáveis pela tarefa de “prender nos laços

¹³⁷⁷ ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909, p. 49.

¹³⁷⁸ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 218.

¹³⁷⁹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 219.

¹³⁸⁰ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 219-220.

duma mesma ideia, na corrente duma única diretriz, os corações e as vontades dos meninos e rapazes de sete a vinte e um anos”.¹³⁸¹

8.1.3. *Se não é a canção nacional, para lá caminha: o fado na resposta de A. Victor Machado*

A resposta mais contundente ao livro de Luis Moita foi a obra *Ídolos do Fado: biografia, comentários, antologia*, publicada por A. Victor Machado em junho de 1937.¹³⁸² Escritor e jornalista, “autor já consagrado como polígrafo de enorme produção numa multiplicidade de gêneros literários ao gosto popular, da poesia ao romance, e do Teatro de Revista e da Opereta às letras de fados e canções”,¹³⁸³ ele “especializou-se em monólogos, cançonetas, duetos e tercetos cómicos”.¹³⁸⁴

Na primeira edição da obra, essa diversidade pode ser constatada na lista de alguns títulos de sua autoria arrolados pela editora: *Vencidos da Vida* (novelas), *Cem quadras para o povo* (versos), *O homem que ganhava pão* (novelas), *No silêncio da noite* (novelas), *O Dr. X* (ditos irônicos), *D. Brites* (cenas de cadeias e dos tribunais), *A mulher que passa* (novelas).¹³⁸⁵ Também no *Catálogo de teatro: a colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*, organizado por Teresa A. S. Duarte Ferreira, constam 14 peças de sua autoria de diversos gêneros: dramas adultos e infantis, comédias, operetas.¹³⁸⁶

Ídolos do Fado está dividido em seis capítulos. Nos três primeiros e no último, Machado procura responder às acusações de Luis Moita; nos capítulos IV e V, apresenta um longo inventário biográfico daqueles que considera os fadistas de maior destaque, resultado de

¹³⁸¹ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 227.

¹³⁸² MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografia, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937.

¹³⁸³ NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFISSIONALIZAÇÃO”, In: *Ídolos do Fado: biografia, comentários, antologia*. Lisboa: A Bela e Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

¹³⁸⁴ GUINOT, Maria; CARVALHO, Ruben de; OSÓRIO, José Manuel. *Histórias do fado*. Madrid: Ediclub – Edição e Promoção do Livro, 1999, p. 274.

¹³⁸⁵ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografia, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937.

¹³⁸⁶ FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (org.). *Catálogo de teatro: a colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

pesquisa e entrevistas conduzidas por ele mesmo. A edição de *Guitarra de Portugal* de 31 de janeiro de 1937 esclarece os bastidores do livro.

Em carta endereçada ao poeta João Linhares Barbosa, então diretor daquele jornal, que a publicou na íntegra, A. Victor Machado informava que havia sido incumbido de “escrever um livro, autopsiando, sem dó nem piedade, ‘O fado, canção de vencidos’, do *grande literato Moita*”, devido ao seu espírito combativo e pelo seu amor entranhado pelo Fado. “Carinhosa e febrilmente”, afirma,

meti ombros à tarefa, que continuo sem desfalecimentos, recolhendo dados, investigando, rebuscando documentação que coloque muito acima das tacanhas mentalidades dos Moitas o Fado e os seus cultivadores, revelando-lhes, pelas suas biografias, que os Fadistas não são rufias, que tem profissões e que não constituem, como os imbecis pretendem insinuar, a corja, a canalha, o refugio da ralé.¹³⁸⁷

A carta anuncia, nesses termos, o objetivo principal do livro: afastar o fado e os fadistas do seu passado entre as tabernas e bordéis dos bairros populares de Lisboa, para inseri-los na lógica estadonovista daquele modelo de “homem novo”. Em seguida, depois de informar o conteúdo do livro, Machado faz um apelo ao diretor do jornal para que publique uma chamada à comunidade fadista a fim de que colaborassem com sua obra:

Para me facilitar o trabalho, na parte respeitante a recolha de dados biográficos, peço-te o favor de dares, na tua “Guitarra de Portugal”, o lamiré a todos os cantadores, pois que necessito informes e retratos de *todos*. Já entrevistei alguns: Rosa Maria, Alcídia Rodrigues, Manuel Cascais, Joaquim Campos, etc.¹³⁸⁸

Meses depois, em junho de 1937, Alberto Victor Machado reuniu o material que recebeu e outros que levantou em *Ídolos do Fado*.¹³⁸⁹ No prefácio, o tipógrafo, jornalista, poeta popular e cantor de fado Artur Inez, inúmeras vezes citado na obra, saúda “a oportunidade do livro” de seu “camarada” no “momento em que uma campanha de descrédito pretende acabar com o Fado, como se fosse possível a tarefa de modificar o *caso anímico* de um homem ou de um povo”. Segundo ele, referindo-se indiretamente a Moita, os “versos ingénios” e os “poemas de rara beleza” compostos pelo “Povo” seriam incompreensíveis “para certos aristocratas convencionais”.¹³⁹⁰

¹³⁸⁷ MACHADO, A. Victor. “Aos Fadistas”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 31 de janeiro de 1937, p. 6.

¹³⁸⁸ MACHADO, A. Victor. “Aos Fadistas”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 31 de janeiro de 1937, p. 6.

¹³⁸⁹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937.

¹³⁹⁰ INEZ, Artur. *Notas para um prefácio*, In: MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografia, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 8.

Inez classifica o fado como manifestação popular que expressa a personalidade cultural portuguesa: “Se o Povo gosta do Fado e o canta e o propaga é porque elegeu a canção que pela sua dolência e pelo seu lirismo mais conforme se apresenta ao sentimento idiosincrásico que o caracteriza”.¹³⁹¹ Seus argumentos tem, assim, a intenção de consagrar o gênero como símbolo identitário da nação no âmbito da música: “O Fado, se não é a canção nacional, para lá caminha...”, vaticina.¹³⁹²

O título do primeiro capítulo anuncia a defesa do fado em relação aos ataques proferidos por Moita na Emissora Nacional: “Vencidos, não!”. A reação prossegue com a justificativa do caráter empírico decorrente da vivência do próprio autor no meio fadista e de seu conhecimento sobre o gênero: “não vamos enxamear de notas as páginas deste livro, nem adicioná-lo duma extensa relação bibliográfica, no propósito hoje tão corrente, de que certos autores se servem como demonstração de vasta sabedoria”.¹³⁹³

Para Rui Vieira Nery, Victor Machado “sabe que não pode debater as questões de natureza histórica com um investigador com a segurança de fundamentação documental de Moita”.¹³⁹⁴ Sua defesa do fado vai, assim, sustentar-se em dois eixos: na vinculação do gênero a uma suposta natureza cultural portuguesa e no levantamento biográfico dos fadistas, que, contemporaneamente, não são mais rufias e prostitutas e levam o fado a diferentes espaços da sociedade.

Através de uma imagem romantizada, afirmando que o fado “há de existir enquanto houver portugueses”, porque “ele está enraizado na alma do povo português, de Norte a Sul”, Machado recorre à imagem montada por Rocha Peixoto em *O cruel e triste fado* para justificar a posição do gênero como canção nacional. Esse texto, entretanto, já analisado aqui,

¹³⁹¹ INEZ, Artur. *Notas para um prefácio*, In: MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografia, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 7.

¹³⁹² INEZ, Artur. *Notas para um prefácio*, In: MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografia, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 7. Artur Inez foi o entrevistado da edição de *Guitarra de Portugal* de 6 de maio de 1924. Nessa ocasião, já enaltecia o fado como canção nacional. Segundo afirmou, tratava-se da “canção da nossa terra, que traduz a paixão sentimental e fatalista da Raça, são velhos chavões, ransos logares comuns que todos conhecem. Por mim, tenho a opinião que o Fado para o qual teem escrito os maiores poetas da nossa terra, é uma das mais interessantes e curiosa características da índole bondosa e amorável do nosso povo, a expressão mais nobre e alevantada da nossa poesia popular” (*Guitarra de Portugal*, Lisboa, 6 de maio de 1924, p. 1).

¹³⁹³ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 9.

¹³⁹⁴ NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFSSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

configurou-se como o mais violento ataque ao fado no século XIX.¹³⁹⁵ Victor Machado utiliza, portanto, um trecho do referido artigo de forma descontextualizada, aproveitando-se da vinculação que Peixoto faz do fado com o povo, com a “história” e a “mentalidade” portuguesas para justificar a decadência do país naquele final dos oitocentos. Para Antonio Osório, Rocha Peixoto foi citado “às avessas” por Victor Machado.¹³⁹⁶

No que diz respeito ao passado popular do fado entre as camadas mais baixas da sociedade, o ataque de Moita, acusado de “*ilustre desconhecido*”, não poderia abalar as sólidas estruturas sociais que a canção alcançara no presente. Segundo Machado, “o Fado tem o seu passado, e entre os seus milhares e milhares de adeptos, contam-se nomes dos mais ilustres na nobreza, nas letras e nas artes, o que demonstra que não só a plebe, a rua, como há quem pretenda insinuar, o ouve com agrado”.¹³⁹⁷

É essa diversificação social que motiva Victor Machado a “desmentir” seu interlocutor. Para Rui Vieira Nery, ele “alega que quaisquer que tenham sido esses antecedentes remotos eventualmente censuráveis”, tinham deixado de ser válidos naquele momento em que o fado havia se libertado daquela herança, por “ter saído do circuito das tabernas e casas de passe, ter conquistado adeptos e praticantes em todas as classes, mesmo no seio da aristocracia e da elite intelectual”. Tendo se espalhado por todo o país, era, então, “identificado pela maioria dos portugueses como espelho da identidade nacional, no seu todo”.¹³⁹⁸

Ademais, para Machado, a vinculação do fado à “alma do povo português” fazia com que a “fadistofobia” que se observava no país fosse apenas intelectual. Devido à “beleza insofismável da canção”, os mesmos detratores aplaudiam o fado, por “cenobismo”, nas casas e retiros.¹³⁹⁹ Aqui, aquela imagem do fado “como espelho da identidade nacional” montada por Nery, encaixa-se perfeitamente na medida em que Machado considera que nem mesmo aqueles que condenam o gênero, conseguem deixar de prestigiá-lo.

¹³⁹⁵ OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

¹³⁹⁶ OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 79.

¹³⁹⁷ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 10.

¹³⁹⁸ NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFSSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

¹³⁹⁹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 10-11.

Toda a defesa de Victor Machado apresenta uma argumentação que, num primeiro momento, parece colocar-se radicalmente em oposição às palestras de Luiz Moita. Contudo, sua obra procura esclarecer, de forma contumaz, que o fado, nos anos 1930, já não é mais uma manifestação exclusivamente popular, restrita aos bairros populares onde surgiu, e ocupa, então, espaço entre as camadas mais altas da sociedade.

Nesse sentido, embora pretenda justificar o status de canção nacional do fado através de sua capacidade de articulação social, abrangendo, assim, toda a nação, seu argumento orienta-se pelas mesmas premissas de Moita. Na medida em que procura isolar no passado a herança popular do fado, circunscrevendo-o, contemporaneamente, nos ambientes letrados mais sofisticados, Victor Machado adota a ideologia estadonovista ao enquadrar o fadista no modelo de “homem novo”, moldado pela lógica do trabalho material.

Para Rui Vieira Nery, à “constatação pragmática da popularidade e do apelo interclassicista do género”, Machado acrescenta a reivindicação de que a “lírica fadista” podia, e deveria, “ser um veículo privilegiado para celebrar precisamente os grandes valores” promovidos pelo Estado Novo:

o culto do amor da Pátria pela celebração das suas glórias passadas e pela evocação dos seus heróis; o louvor das suas virtudes permanentes, como as belezas naturais e as tradições culturais mais remotas, sobretudo as de natureza religiosa; e a substituição da mensagem militante de mudança social progressista, que tinha caracterizado tanto do Fado operário das gerações anteriores, por um discurso de aceitação passiva da ordem estabelecida.¹⁴⁰⁰

Que o modelo de “homem trabalhador”, “chefe de família [...], probo, devoto e ordeiro”, idealizado pelo regime, encontra solo na poesia fadista já se apontou aqui.¹⁴⁰¹ Nos repertórios de fados datados dos anos 1930, já sob a censura da *Inspeção dos Espectáculos* regulamentada pelo decreto de 1927, aquele modelo é reforçado. Na composição *Ser Fadista*, que compunha o repertório de Frutuoso França no *Retiro da Severa* em 1939, e fora aprovado pela censura em 2 de setembro, se lê:

Ser artista na oficina
Ser humilde por condão
Para merecer a estima
De toda a população.¹⁴⁰²

¹⁴⁰⁰ NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFISSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

¹⁴⁰¹ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1053.

¹⁴⁰² FRANÇA, Frutuoso. *Ser fadista*. Repertório, 2 set, 1939.

Esses versos diferem radicalmente, por exemplo, de outros recolhidos por Alberto Pimentel em 1904:

O fadista na taverna
Passa a vida socegada;
A um gesto da prostituta
Vae dar n'outro uma facada.¹⁴⁰³

Vinte anos depois da publicação do livro de Vitor Machado, o fado já é cantado como uma profissão. Em 1957 a censura recolheu do repertório do fadista Maria José da Guia, *Os meus filhos*, de autoria atribuída a Fernando Farinha. Classificando-o como permitido “para indivíduos maiores de 12 anos”, a letra aborda a questão da maternidade:

Tenho dois amores guardados
Dentro do meu coração
[...]
Dois rapazes dois destinos
[...]
Se confesso as minhas dores
Ao fado que adoro tanto
É porque esses meus amores
Vivem do fado que eu canto¹⁴⁰⁴

Contudo, o cenário fadista à época da publicação de *Ídolos do fado*, era, como se viu, outro. Orientado, conscientemente ou não, pela ideologia do Estado Novo, Victor Machado procura apontar as transformações contemporâneas observadas naqueles bairros populares de Lisboa, antes habitados por prostitutas e rufiões. Afirma, assim, que alguns autores pretendiam

localizar os princípios do fado em Portugal em Alfama, Alcântara, Mouraria, Bairro Alto e Madragôa, dando-lhe como único ambiente as alfurjas e os prostibulos, assim arrastando pelas ruas da amargura, com paragem nas tabernas e bordeis desses velhos bairros populares; mas se é certo que fora ali que, antigamente, ele mais se celebrara, denunciando a sua origem popular, a alma do povo, bem cedo ele começou a freqüentar os mais aristocráticos salões, acolhido com entusiasmo e carinho pela fidalguia.¹⁴⁰⁵

Recorrendo ao artigo *O mestre de guitarra de El-Rei D. Carlos*, publicado pelo historiador Rocha Martins no *Diário de Notícias* de 6 de dezembro de 1936 e reproduzido naquele mesmo mês em *Guitarra de Portugal*, Victor Machado expõe uma vez mais a ideologia do Estado Novo, reforçando o processo de regeneração social e corroborando a moral do

¹⁴⁰³ PIMENTEL, Alberto. *A Triste Canção do Sul*, 1904, p. 78, grifo no original.

¹⁴⁰⁴ FARINHA, Fernando. *Os meus filhos*. Repertório de Maria José da Guia, 11 abr, 1957.

¹⁴⁰⁵ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 11.

trabalho apregoada pelo regime.¹⁴⁰⁶ Duas passagens do texto de Rocha Martins ilustram essa postura. A primeira é a afirmação de que “fidalgos e povo sempre se entenderam ao som das guitarras, e quando o Fado se alçou das vielas aos salões ligaram-se mais portugueses”. Na segunda, lê-se: “É um erro confundir o Fado com o fadista e atribuir a este todos os males da vida. Muitos dos que tocam e cantam são operários honestos e nunca deram facadas ou que fazer á policia”. Rocha Martins refere-se aqui ao fadista João Maria dos Anjos, descrito como “de boa apresentação, fadista ordinário”, que iniciara no mundo do trabalho como sapateiro e “acabara musico exímio”, fazendo da “guitarra uma lira”. A exemplo de outros que ofereciam aulas de guitarra a “senhoras da alta sociedade”, o fadista “até no paço da Ajuda entrava [...] para ensinar os segredos das cordas ao príncipe D. Carlos”.¹⁴⁰⁷

De acordo com Victor Machado, por muitos anos funcionário da Secretaria da Imprensa Nacional de Lisboa, João Maria dos Anjos fora um dos mais aplaudidos ídolos da velha guarda do fado, responsável por levar o gênero aos salões da alta nobreza. No contexto de aristocratização do fado observado entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, o guitarrista realizava sessões de fado no palácio dos marqueses de Castelo Melhor e de Fontes, dos condes de Fontalva e de Torre, além de concertos públicos no Casino Lisbonense. Fora ele também, dizia, “o primeiro guitarrista contractado para realizar concertos em Madrid”.¹⁴⁰⁸

Essa valorização da aceitação social do fado pelas altas camadas da sociedade, no passado e também no presente, é uma característica bastante presente em sua obra. Ao descrever a biografia de Francisco Viana, o *Vianinha*, ele destaca que o fadista seria “um dos mais estimados pela alta sociedade” e que também teria cantado nos “palácios dos condes de Castelo Melhor, de Burnay e da Torre”, além de “cantar a convite do rei D. Carlos e sua comitiva”.¹⁴⁰⁹ Da fadista Natália dos Anjos conta que ela considerou seu maior triunfo ser “delirantemente ovacionada” pelo público composto “da melhor *élite*”, numa festa na casa do conde de

¹⁴⁰⁶ ROCHA MARTINS. “O mestre de guitarra de El-Rei D. Carlos”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 20 de dezembro de 1936, p. 2 e 9.

¹⁴⁰⁷ ROCHA MARTINS. “O mestre de guitarra de El-Rei D. Carlos”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 20 de dezembro de 1936, APUD MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 12.

¹⁴⁰⁸ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 24.

¹⁴⁰⁹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 106.

Moré.¹⁴¹⁰ Sobre Maria do Carmo, fadista consagrada internacionalmente, conta que era recebida com “as maiores deferências, nos “melhores salões da aristocracia”.¹⁴¹¹

A ampla aceitação do fado nos espaços aristocráticos, afirma Victor Machado, finalizava a época em que a “vida aventureira e dissoluta” da Severa era narrada “na tela, no palco, no romance e no cinema”, além de biografada por autores como Pinto de Carvalho, Alberto Pimentel, Luiz Augusto Palmeirim, Adolfo Coelho e alguns jornais. Finalizava, assim, a época em que o “*fadista* de jaqueta de alamares e calça afiamburada, de quadrados brancos e pretos ou cor de flor de alecrim, gravata carmesim de passadeira, boné de oleado e melenas, se confundia com o *rufia* brigão e provocador”.

Esse “*fadistismo*” deveria ser deixado no passado para dar lugar ao momento “em que o fado, como a guitarra, sua dilecta e inseparável companheira, passou a aristocratizar-se, a receber as suas credenciais de musica preferida da boa sociedade, do teatro e da academia boemia de Coimbra”.¹⁴¹² Diante desse cenário, Victor Machado pergunta-se: “Serão vencidos os que assim triunfam no seio da sociedade e da maioria da opinião pública? Não!”, ele mesmo responde.¹⁴¹³

O processo de “eruditização” da poética fadista pelo ambiente coninbrense foi exaltado por Victor Machado através do lirismo de poetas como António Nobre, Cesário Verde, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, João de Deus, Julio Castilho, Teixeira de Pascoaes, entre outros, que teriam qualificado o fado. Além desses nomes consagrados da literatura portuguesa, contava-se, naquele momento, com diversos poetas populares que, contudo, não viviam “das suas produções poéticas, mas sim exercendo sua atividade, alguns deles em lugares de destaque na burocracia, outros desempenhando cargos mais modestos no jornalismo, no comércio ou na indústria”.¹⁴¹⁴

¹⁴¹⁰ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 186.

¹⁴¹¹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 167.

¹⁴¹² MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 20.

¹⁴¹³ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 14.

¹⁴¹⁴ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 27.

Ao montar esse cenário, Victor Machado expõe a dimensão ideológica do Estado Novo relacionada à moral do trabalho. Referindo-se aos fadistas, afirma: “não obstante o seu amor ao Fado [...], todos eles tem [...] as suas profissões, não vivendo, como certos detractores do Fado pretendem insinuar, *da exploração da mórbida cantilena de rádios e degenerados...*”. De acordo com seu argumento, eles deveriam ser reconhecidos menos pelo seu talento de fadista e mais porque “trabalham; mantém honestamente os seus lares, sem que o contacto do Fado (*extupeciente e vergonha lírica*, no dizer enfático desses mesmos fadistóforos) os torne menos dignos da sociedade”.¹⁴¹⁵ Lembremos que na carta remetida à redação de *Guitarra de Portugal*, solicitando o envio de documentos, ele afirmara que as biografias dos fadistas revelavam que “não são rufias, que tem profissões e que não constituem, como os imbecis pretendem insinuar, a corja, a canalha, o refugio da ralé”.¹⁴¹⁶

Ao apresentar a biografia de diversos fadistas, ele vai expor, portanto, a ideologia do regime. Dentre os elementos que compõem esse discurso, a primeira “qualidade”, destacada de forma quase unânime, é a profissão que exercem para além de suas atividades como cantadores, cantadeiras ou guitarristas. Outro destaque muito recorrente é a índole altruísta desses fadistas, sempre presentes em eventos para angariar fundos a sociedades de ajuda mútua. Outras características em destaque são os vínculos familiares, a modéstia, a devoção religiosa, as distinções que eventualmente tenham recebido, seu prestígio, por vezes internacional, e as letras de fados preferidos ou de sua autoria.

Antonio Lado, por exemplo, “empregado no comércio”, considerava o espetáculo que mais o emocionou aquele cujo valor arrecadado foi destinado à “compra de agasalhos para crianças”.¹⁴¹⁷ Alfredo dos Santos era “correeiro do Arsenal do Exército” e havia pertencido ao “Grupo dos Propagadores do Fado, cuja missão era angariar recursos para acudir aos necessitados”.¹⁴¹⁸ Joaquim Campos, por sua vez, é descrito como “fadista dos mais queridos” [...], um zeloso e considerado funcionário da secretaria da Companhia de Ferro”, onde trabalha desde os 16 anos.¹⁴¹⁹ Julio Proença era “estofador-decorador numa das mais importantes casas

¹⁴¹⁵ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 25.

¹⁴¹⁶ MACHADO, A. Victor. “Aos Fadistas”. *Guitarra de Portugal*, Lisboa, 31 de janeiro de 1937, p. 6.

¹⁴¹⁷ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 60.

¹⁴¹⁸ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 58.

¹⁴¹⁹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 114.

da Capital” e “foi um dos primeiros cantadores a cantar os postos emissores C.T.1.A.A, Rádio Luso, Rádio Peninsular e Rádio Condes”.¹⁴²⁰

A “gentil cantadeira” Alcidia Rodrigues, por exemplo, cuja carreira profissional estreara em 1934 no “Café Luso”, começara a cantar aos 16 anos em “diversas festas de beneficência e colectividades de recreio”. Segundo consta na sua biografia, “convidada por mais de duma vez a ir cantar ao Brasil e às Ilhas, não aceitou, por não querer afastar-se do seu lar”. Do seu repertório destaca o fado *Porque?*, cujos versos cantam: “Até chamam aos fadistas / Rufias de puro escol, / [...] Até chamam aos fadistas / Assassinos, que maldade! / Eles matam, mas tem graça / Matam a fome à desgraça / nas festas de Caridade”.¹⁴²¹

Alfredo Duarte, conhecido como “Marceneiro” devido à profissão que exercia, começara cantando “em várias casas particulares e festas de beneficência”. Segundo Machado, “nunca faltava a esses benefícios, ao tempo chamados ‘Veladas Sociais’”. O cantador recebera também dois prêmios: “uma medalha de ouro ganha num concurso de fados realizado há anos [...]; e uma taça de praia que lhe foi conferida por votação do público, numa festa de homenagem” realizada em 1929”.¹⁴²²

António Pedro Machado, o “Machadinho”, “uma das figuras de maior relevo na plêiade dos cantadores da velha guarda”, jamais deixou de cantar o fado “sempre que o convidavam a tomar parte em qualquer festa de beneficência”. Do seu repertório, o fado preferido canta a devoção de uma filha no leito de morte da mãe: “*Ante o quadro de um santo, / A criança ajoelhou, / E com fé lhe suplicou / Melhores em baixo pranto; / Ocultando-se a um canto, / Pensou em ir à igreja, / Mas a pobre mãe deseja / ‘star a filhinha abraçando*”.¹⁴²³

Artur Fininho, “poeta popular e cantador da velha guarda” que “exerce a profissão de pintor da construção civil”, começara a cantar em “festas de caridade”, entre outros espaços. Segundo relata, “de toda a sua carreira, a noite que mais lhe emocionou foi a duma festa em

¹⁴²⁰ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 127.

¹⁴²¹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 48-50.

¹⁴²² MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 51-53.

¹⁴²³ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 61-65, grifos no original.

benefício do ‘Vintem das crianças’”. Por “excesso de modestia”, afirma Victor Machado, “grande parte da sua produção literária” é inédita.¹⁴²⁴

Filipe Pinto, “litógrafo” de profissão e então “um dos gerentes do Solar da Alegria”, é apresentado como “fadista de alma e coração”. Começara a cantar aos 15 anos em festas de “beneficência”, entre outras. Gravou discos, cantou em casas de fados como o “Retiro da Severa”, o “Solar da Alegria”, o “Café Mondego” e na “Emissora, Radio-Clube Português, Rádio Peninsular, Rádio Luso”.¹⁴²⁵

Dentre os nomes com carreira de destaque nacional e internacional encontram-se nomes como Berta Cardoso, Deonilde Gouveia, Maria do Carmo, Ercilia Costa. A primeira é o exemplo de fadista com “fulgurante carreira”. Cantadeira profissional desde 1929, “percorreu a África Ocidental, Oriental e as ilhas, obtendo o mesmo extraordinário triunfo que alcançou no Brasil [...]. Foi a Espanha gravar discos [...], tomou parte num banquete de romagem a uns deputados franceses que nos visitaram”, afirma Victor Machado, “e tem cantado na Emissora [...], em inúmeras festas de beneficência”, entre outras.¹⁴²⁶

Deonilde Gouveia é destacada por sua atuação em diversos espaços. Cantou no “Solar da Alegria”, na opereta “‘História do fado’, do consagrado poeta Avelino de Sousa”, “em festas realizadas nas casas fidalgas da duquesa de Palmela, conde da Torre, conde de Fontalva, na Embaixada da França e em casa do secretário do ministro daquele país. Tem feito parte”, continua Victor Machado, “de varias digressões artísticas em Portugal e à Ilha da Madeira, tendo obtido em todas elas grande êxito”. Dentre os shows de destaque, Deonilde destaca a “festa de beneficencia promovida a favor dos mendigos asilados no lazareto”. Segundo consta na biografia, ela “acedeu da melhor vontade, tanto mais que nunca se recusa a tomar parte obsequiosamente em festas de caridade”.¹⁴²⁷

Maria do Carmo, por sua vez, de “aprendiz de camiseira” passou a dona de *atelier*, no qual chefiava várias costureiras. Descrita como “reliquia do fado”, cujo “nome glorioso prende

¹⁴²⁴ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 69-70.

¹⁴²⁵ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 94-95.

¹⁴²⁶ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 76.

¹⁴²⁷ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 81-82.

à tradição”, é, para Victor Machado, “uma das maiores glórias da nossa mais linda canção”. Segundo conta, “Teófilo Braga – essa prestigiosa e veneranda figura das letras e da política – que então morava em frente da cozinha onde residia a azougada Maria do Carmo, sentia por ela um verdadeiro enlevo, deliciando-se a ouvi-la nas suas canções infantis”. Em 1920, no Rio de Janeiro, abriu uma “Pensão Familiar” que manteve por dois anos e meio, cuja característica era a verdadeira cozinha à portuguesa e que teve por clientela a *elite* carioca e também a dos seus patrícios ali residentes”. Ela retornaria ao Brasil por duas vezes ainda. Em 1926, foi contratada para cantar, por dois anos, no “Cinema Central do Brasil”; em 1934 seria a “principal figura da ‘Embaixada do Fado’, [...] tendo ali obtido um sucesso absoluto, registrado com entusiasmo e justo apreço por toda a imprensa do Rio e de S. Paulo”. Em sua carreira cantou nos “melhores salões da aristocracia, ao mesmo tempo que tomava parte, sempre desinteressadamente, em inúmeras festas de beneficência”. Gravou oito discos, participou da mesma opereta que Deonilde Gouveia em 1934 e foi, ainda, “societária do retiro Ferro de Engomar”.¹⁴²⁸

Ercília Costa, descrita como “uma das [...] mais legítimas e fiéis intérpretes”, a exemplo das fadistas citadas, tinha prestígio nacional e internacional. Conhecida em todo o país, tinha carreira consagrada no Brasil. Participou da opereta “História do Fado”, gravou um disco na Espanha em parceria com Berta Cardoso e contava, já em 1937, com 19 álbuns gravados.¹⁴²⁹

Da biografia de Lucília do Carmo, interessa o fado “Canção de Vencedores”, que segundo Victor Machado, integra seu repertório. Os versos dessa composição são atribuídos a ela por Rui Vieira Nery sob o título *Elogio ao Fado*, já citado neste trabalho. Seja como for, importa citá-los na íntegra pela relevância de seu conteúdo:

Mote

Não é canção de vencidos,
É mentira, meus senhores!
Quem canta o Fado e trabalha
Faz parte dos vencedores.

Glosas

*O Fado, linda canção,
Que a alguém fere os ouvidos,
Tem a sua tradição,
Não é canção de vencidos.*

Resposta das mais amenas,

¹⁴²⁸ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 165-168.

¹⁴²⁹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 85.

*Eu dou a tais detractores,
Quatro palavras apenas:
- É mentira, meus senhores!*

*Porque tamanho alarido
Contra quem o canta e espalha?
Não pode ser um vencido
Quem canta o Fado e trabalha.*

*E sendo o Fado a mais qu'rida
Canção dos trabalhadores,
Quem lhe dá alento e vida
Faz parte dos vencedores.¹⁴³⁰*

Claramente, trata-se a composição de uma resposta ao livro de Moita em termos que expressam a ideologia do Estado Novo. Nos seus versos, o fadista não é mais um rufião, mas alguém que trabalha. E é justamente essa atividade que faz dele um “vencedor”, e não um “vencido”. Como procurou-se demonstrar através das biografias citadas aqui, todo o esforço de Victor Machado consistiu em afastar os fadistas contemporâneos daquela imagem antiga vinculada às tabernas e bordéis dos bairros populares de Lisboa.

Assim, nos anos 1930, eram eles trabalhadores da indústria e do comércio, empresários, funcionários públicos, militares ou mesmo fadistas profissionais com carreira consagrada em Portugal e no exterior, cuja presença se podia notar em palcos e espaços diversos da sociedade. A presença de grande parte deles no rádio, o que demonstra o importante papel desse veículo de comunicação na propagação do gênero, pode ser um dos motivos da crítica de António Ferro à programação da Emissora Nacional, na qual “um clima de liberdade intolerável, [...] tinha como consequência um desnorteio ideológico que transparecia nos conteúdos emitidos”.¹⁴³¹ Como já se destacou aqui, embora não tenha se efetivado, ele desejava incorporar a estação ao SPN.

Se a obra de Alberto Victor Machado não é tão rica de informações históricas quanto a de Luiz Moita, seu conteúdo ilustra de maneira muito clara a presença dos elementos do discurso ideológico do regime no cenário fadista. Pela maneira como foi organizada e pelo papel que desejava cumprir, *Ídolos do Fado* oferece um extenso compêndio biográfico de fadistas, servindo como um catálogo dos espaços de difusão do gênero e como um memorial de

¹⁴³⁰ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado*: biografias, comentários, antologia. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 249-250, grifos no original.

¹⁴³¹ RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007, p. 177.

depoimentos e de composições. Foi reunindo defensores do fado como canção nacional, que ele pensou em juntar esforços contra seus detratores.

Para Rui Vieira Nery, o conteúdo mais relevante da obra é aquele dedicado à “vida e obra dos principais fadistas então em atividade”, na medida em que reuniu fotografias, letras de fados, dados sobre o percurso artístico, recintos e eventos em que atuou, fados mais relevantes do repertório de cada um, distinções que tenham recebido por composições. Esse trabalho de compilação, continua Nery, “capta com uma riqueza de detalhe extraordinária, testemunhando bem, tanto a vontade de legitimação e de dignificação social do Fado que o processo de profissionalização parece implicar para grande parte da comunidade fadista, como uma certa nostalgia” do passado. Através dos itinerários pessoais, Machado capta também, afirma Nery, “a passagem do antigo circuito dos cafés e cervejarias com Fado ocasional [...] e dos teatros e cinemas com fadistas convidados a actuar nos intervalos dos espectáculos e projecções [...], para a nova rede emergente das casas de Fado”.¹⁴³²

Essa transformação no cenário fadista ocorre justamente no contexto da ditadura de 1926-28 que, conforme destacou-se aqui, anunciou a lógica nacionalista do Estado Novo. As informações reunidas no livro de Víctor Machado foram captadas, portanto, explica Rui Vieira Nery, “em pleno período da aplicação da legislação de 1927”, a qual “obrigava os fadistas, como todos os demais artistas de espectáculo, à passagem formal ao estatuto profissional e ao consequente porte de um documento de identificação emitido pela Inspeção-Geral dos Teatros”. Simultaneamente, naquele momento, “o sistema de casas de Fado” se redefinia e alargava “os paradigmas poético-musicais do género”, estabelecendo e formalizando “novos modelos performativos”, muitos dos quais permanecem atualmente.¹⁴³³

A obra de Victor Machado expõe, assim, o alcance da ideologia estadonovista no cenário fadista na segunda metade dos anos 1930. Conforme se demonstrou, o livro foi uma

¹⁴³² NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFISSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.]. Dentre os cafés e cervejarias, o autor arrola o Mondego, o Chave d’Ouro, a Boémia, a Estrela d’Alva ou a Jansen. Dentre os teatros e cinemas, o Apolo, o Avenida, o Capitólio, o Condes, o Eden-Teatro, o Chiado Terrasse, o Animatógrafo do Rossio, o Odeon e o Olympia. Dentre as casas de Fado, o Salão Artístico de Fados, o Solar da Alegria, o Retiro da Severa e o primeiro Café Luso.

¹⁴³³ NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFISSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016, [S.I.]. Dentre os cafés e cervejarias, o autor arrola o Mondego, o Chave d’Ouro, a Boémia, a Estrela d’Alva ou a Jansen. Dentre os teatros e cinemas, o Apolo, o Avenida, o Capitólio, o Condes, o Eden-Teatro, o Chiado Terrasse, o Animatógrafo do Rossio, o Odeon e o Olympia. Dentre as casas de Fado, o Salão Artístico de Fados, o Solar da Alegria, o Retiro da Severa e o primeiro Café Luso.

das vozes que fez com que o fado saísse fortalecido depois do ataque proferido por Luis Moita na Emissora Nacional. Assim analisadas em paralelo, as obras dos autores em questão revelam, contudo, um debate que extrapola as fronteiras da temática musical.

Esse trabalho demonstrou, assim, que os elementos que formavam a ideologia do regime foram mobilizados de diferentes maneiras através do fado, fosse para condená-lo ou para consagrá-lo. Inserido na perspectiva do debate de ideias, o gênero foi apenas o mote superficial para uma discussão mais profunda acerca dos critérios de análise da nação portuguesa. Como afirma António Osório, “as polémicas sobre factos colectivos constituem, por via de regra, um interessante documentário sociológico, porque vem então à tona, avivado pela paixão, o lastro ideológico das questões sociais”.¹⁴³⁴

Capítulo 9. O afrobrasileirismo e a fadistofobia à mais qu'rida Canção dos trabalhadores: o samba e o fado como “canção nacional” e a cultura como “zona conceitual”

As polémicas analisadas nesta parte do trabalho demonstram uma terceira etapa do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários, na qual a “presentificação” da nação ocorre através de uma ideia dos gêneros musicais em questão como “canção nacional”, consolidados, sobretudo, pelas figuras de Carmen Miranda e Amália Rodrigues. Nos textos analisados, as abordagens do samba e do fado evocaram diferentes perspectivas acerca do que se entendia por cultura brasileira ou portuguesa num contexto de forte nacionalismo, inclusive no âmbito estatal.

A questão da “origem”, como indicativo de “originalidade” e de “começo”, se reconfigura uma vez mais. Enquanto aprofunda-se o “culto do afastamento brasileiro face a Portugal”¹⁴³⁵ através da discussão em torno da herança africana, na outra margem do Atlântico, a cultura portuguesa é pautada pela ideologia salazarista. Contudo, é preciso destacar que, se no Brasil procurava-se afastar de qualquer passado lusitano, os portugueses reconheciam não

¹⁴³⁴ OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 79.

¹⁴³⁵ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 280.

só a origem brasileira do fado, mas também aquela reciprocidade de influências que Mario de Andrade havia destacado.¹⁴³⁶ Lembremos que Luis Moita aponta a presença do fado no Rio de Janeiro em meados do século XIX e admite que se “Portugal, a terra mãe”, exercera influência na “formação da sociedade brasileira”, não se podia negar que também essa, principalmente através da “variada pigmentação dos elementos constitutivos”, influenciara a sociedade portuguesa.¹⁴³⁷ Nesse sentido é importante lembrar aqui também que José Machado Pais, décadas depois de Moita, amplia a influência do Brasil sobre o fado, ao atribuir a consolidação do gênero português na década de 1940, após retornar dos trópicos nas vozes de Amália Rodrigues e outras fadistas.¹⁴³⁸

Com relação ao caso brasileiro, Mario de Andrade lamentara-se que, embora a polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego fosse “intrinsecamente musical [...], o que menos aparecia nos artigos eram argumentos de ordem musical, estéticos ou técnicos”.¹⁴³⁹ Conforme demonstrou-se, tendo o samba como mote, os argumentos utilizados pelos autores revelaram diferentes interpretações da nação brasileira, uma de natureza étnico-racial, herança do século XIX, e outra de viés sociológico.

Orientado pelo paradigma científico racista, o ataque de Pedro Calmon ao samba tinha duas frentes: sua artificialidade em relação ao gênero originalmente africano, constituído hibridamente no Brasil com influências estrangeiras, cuja síntese era a figura de Carmen, e sua generalização como canção nacional. Lembremos que, segundo ele, a “arte africana” que se teimava em “impingir como ‘arte brasileira’”, ganharia os palcos da Europa, onde “os empresários, na sua caça ao ‘exotismo’”, tratariam como “‘scenas do Brasil’, ‘costumes do Brasil’, esses espectáculos do Congo e Benguela que os ‘films’ da África reproduzem”. Sua reação é veemente: “é tendencioso, ingênuo e fútil querer que o ‘afrobrasileirismo’ seja todo o ‘brasileirismo’”.¹⁴⁴⁰

José Lins do Rego, por sua vez, orientado pelo “tradicionalismo regionalista” idealizado por Gilberto Freyre, acusava Calmon de ser contra “a musica que brota dos morros e do fundo

¹⁴³⁶ ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1958 [1942], p. 174, em nota.

¹⁴³⁷ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 27.

¹⁴³⁸ PAIS, José Machado. O enigma do “fado” e a identidade luso-afro-brasileira. *Ler História*, 34 (1998).

¹⁴³⁹ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 173.

¹⁴⁴⁰ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 1-2.

da alma brasileira”.¹⁴⁴¹ Mas nada poderia impedir, defendia ele, que soassem “os rythmos da terra e a riqueza do nosso subsolo psicologico”.¹⁴⁴² E esses sons, explicava, tinham origens africanas, entre outras: “Tudo o que é grande no genio brasileiro vem directamente dos “choros” e dos batuques, dos rytmos mestiços, da mistura nacional, de um Brasil que mistura riquezas da África, da America e da Europa”.¹⁴⁴³ Como se viu, Lins do Rego rebate o ataque de Calmon em todos os seus argumentos, ou seja, ele valoriza justamente a origem africana e o caráter híbrido, generalizando o samba como “canção nacional”.

No caso português, os textos analisados orientam-se pela “ideologia” do Estado Novo, que apregoava um modelo de “homem novo” caracterizado como “trabalhador”, “chefe de família camponês”, “probo devoto e ordeiro”.¹⁴⁴⁴ Nos termos do ataque proferido por Luis Moita na Emissora Nacional, permitia-se que o “estupefaciente do *Fado* amoleça e desgaste” o “entusiasmo viril”, as “energias tão necessárias” à construção do “edifício aprumado da Nação”.¹⁴⁴⁵ Por todo o país, e sobretudo na capital, dizia, “toureiros, bolieiros, operários, prostitutas, rufiões, fidalgos e burgueses, à luz mortiça do petróleo ou mais tarde à brava luz do gás, escorreram seus deleites nas tabernas dos bairros pobres da capital, gemendo e batendo o *fado...*”.¹⁴⁴⁶

O ataque de Moita foi rebatido por Victor Machado, vinculando o fado à “alma do povo português”.¹⁴⁴⁷ Seu argumento expõe a ideologia estadonovista na medida em que procura afastar o fadista de então dos rufiões e prostitutas. Lembremos que, segundo afirmara, os fadistas “trabalham; mantêm honestamente os seus lares, sem que o contacto do Fado (*extupeciente e vergonha lírica*, no dizer enfático desses mesmos fadistóforos) os torne menos dignos da sociedade”.¹⁴⁴⁸ A título de síntese da reação de Machado ao ataque de Moita,

¹⁴⁴¹ REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹⁴⁴² REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹⁴⁴³ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta seção, p. 3.

¹⁴⁴⁴ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1046 e 1053.

¹⁴⁴⁵ MOITA, Luiz. “Em guiza de prefácio”, In: _____. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, [S.I.].

¹⁴⁴⁶ MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936, p. 116-117.

¹⁴⁴⁷ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 10-11.

¹⁴⁴⁸ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 25.

parece bastante ilustrativo lembrar uma estrofe do fado *Canção de Vencedores*, reproduzido em seu livro:

*E sendo o Fado a mais qu'rida
Canção dos trabalhadores,
Quem lhe dá alento e vida
Faz parte dos vencedores.*¹⁴⁴⁹

Tanto no caso brasileiro quanto no português, os argumentos arrolados pelos autores envolvidos nas polêmicas analisadas revelam os critérios utilizados no processo de “presentificação” da nação através do samba e do fado como “canções nacionais” em seus respectivos países. Em última análise, os autores colocam em discussão a noção de “cultura” brasileira e portuguesa naquele contexto específico.¹⁴⁵⁰

Que o samba e o fado fossem considerados “a” cultura nacional no âmbito da música em seus respectivos países, as polêmicas demonstraram não ser unanimidade. A tentativa de generalização ou homogeneização da nação através da posição dos gêneros musicais como símbolos identitários esbarrava nos critérios definidores do que se considerava o “povo”. No caso brasileiro, a discussão foi balizada pela questão do “afrobrasileirismo”; no português, pela ideologia estadonovista. Vale ressaltar que, em ambos, esses critérios foram utilizados tanto

¹⁴⁴⁹ MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937, p. 249-250, grifos no original. Aqui, não deixa de ser curioso destacar que, a exemplo do caso português, no qual se observa a vinculação do fado a uma ideologia que apregoa a moral do trabalho, ocorre com o samba, no Brasil, processo muito semelhante sob o regime do Estado Novo capitaneado por Getúlio Vargas. Sobre a questão, destaque para as análises de: MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; FAPEMIG, 2015; _____. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

¹⁴⁵⁰ Está análise está orientada pelo conceito de “formação discursiva” tal como definido por Michel Foucault. Entende-se, assim, que o discurso, enquanto “conjunto de acontecimentos discursivos”, é orientado por um “regime de verdade”, que, em cada sociedade, está condicionado à atualidade do conhecimento em determinado contexto histórico. No caso do samba, viu-se como a análise dos textos publicados por ocasião da polêmica revelou o deslocamento de paradigmas na interpretação do Brasil, desde um modelo étnico-racial a outro de viés sociocultural. No caso do fado, os autores, orientados pela ideologia estadonovista, posicionaram-se contra ou a favor do gênero (FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2014; _____. “Verdade e poder”, In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993; _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015). Nesses termos é possível, da mesma forma, analisar, portanto, a nação como “estratégia discursiva”, como uma “forma de afiliação social e textual” que funciona em nome dela mesma ou “do povo como uma presença histórica a priori, um objeto pedagógico”, construído “na performance da narrativa”. Como “sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas”, o samba e o fado são, assim, marcados na “repetição e pulsação” como símbolos nacionais (BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 206-209). O resultado é que a “presentificação” da nação, nessa última etapa do processo de construção dos gêneros musicais como “canção nacional”, expõe uma identidade fissurada, na medida em que se observam diferentes noções acerca do que se poderia considerar brasileiro ou português (SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004).

para afirmar quanto para atacar o caráter simbólico do samba e do fado como elemento da cultura nacional.

T. S. Eliot, em seu já clássico *Notas para definição de cultura* escrito em 1948, discute o uso político que os regimes totalitários, sobretudo na Itália e na Alemanha, fizeram do conceito de cultura, o qual disseminava uma ideia do país como totalidade homogênea. O nazismo teria sido o pioneiro na utilização de uma “consciência cultural como meio de unir uma nação contra outras nações”.¹⁴⁵¹ Sua análise descontrói essa noção. Segundo afirma, a cultura não deve ser pensada “como sendo completamente unificada”.¹⁴⁵² Em contraposição, pode-se considera-la “uma coisa que nunca podemos atingir deliberadamente”. Um “produto de uma variedade de atividades, mais ou menos harmônicas”, realizadas por artistas, escritores e instituições. Dessa equação, resulta que “a cultura do indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe” e que “a cultura de um grupo ou classe depende da cultura de toda a sociedade a que pertence”.¹⁴⁵³

Nesses termos, a “presentificação” da nação nessa terceira etapa do que vimos chamando de processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários coloca em discussão a noção de “cultura nacional” através de narrativas mobilizadas por diferentes autores, que igualmente mobilizam ideias de povo e da própria nacionalidade de formas distintas. No caso brasileiro, enquanto Pedro Calmon, atacando o samba, reage à homogeneização da cultura brasileira como “afro-brasileira”, condenando sua artificialidade e seu caráter híbrido, José Lins do Rego reivindica justamente esse “afrobrasileirismo” como expressão da alma nacional. No caso português, por outro lado, seja para condenar ou para exaltar o fado, a homogeneização da cultura portuguesa é formatada por critérios estabelecidos pela ideologia estadonovista.

Esse quadro exige, dessa forma, seguindo o pensamento de Marçal de Menezes Paredes, que pensemos a cultura “condicionada a uma escala de referência”. Orientado por Eliot, o autor afirma que, enquanto critério de análise, a cultura deve ser definida não como uma “unidade total”, mas “como uma zona conceitual formada de várias partes, sendo seu relacionamento – das partes entre si, com o todo e com o exterior à totalidade representada pela cultura (a nação,

¹⁴⁵¹ ELIOT, T.S. *Notas para definição de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965 [1948], p. 90.

¹⁴⁵² ELIOT, T.S. *Notas para definição de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965 [1948], p. 32.

¹⁴⁵³ ELIOT, T.S. *Notas para definição de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965 [1948], p. 19-21.

particularmente [...] –, responsável por inúmeras configurações possíveis”.¹⁴⁵⁴ Sob esse enfoque, a cultura passa a ser “menos uma questão de estabelecimentos de características internas e mais uma questão de demarcações” na “fundamentação de identidades culturais”.¹⁴⁵⁵

Sendo assim, dos textos analisados na terceira e última parte deste trabalho, podemos concluir que o samba e o fado, entendidos como “cultura nacional”, oferecem a possibilidade de se pensar Brasil e Portugal justamente como uma “zona conceitual” que reúne diferentes interpretações. Ou seja, a “presentificação” da nação ocorre sempre como um discurso que busca definir um povo como coletividade cultural, corporificando-o na forma de símbolos identitários nacionais. Contudo, por suas condições mesmas de constituição, a identidade neles forjadas apresenta fissuras, já que ali reúne-se uma ou mais leituras do que se considera a nação.

¹⁴⁵⁴ PAREDES, Marçal de Menezes. “A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro”, In: _____ (org). *Portugal, Brasil, África: história, identidades, fronteiras*. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012, p. 150-151. Jacques Revel destaca que “variando a focalização de um objeto não é unicamente aumentar ou diminuir seu tamanho no visor, e sim modificar sua forma e sua trama [...]. A escolha de uma outra forma de escala de representação não equivale a representar em tamanhos diversos uma realidade constante, e sim a transformar o conteúdo da representação mediante a escolha do que é representável” (REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 45, set/dez. 2010, p. 438).

¹⁴⁵⁵ PAREDES, Marçal de Menezes. “A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro”, In: _____ (org). *Portugal, Brasil, África: história, identidades, fronteiras*. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012, p. 152-154.

CONCLUSÃO

Em outubro de 1991, publicado no *New York Times* e reproduzido na *Folha de São Paulo*, Caetano Veloso afirmara que para sua geração, “que chegou à adolescência na segunda metade dos anos 50 e à idade adulta no auge da ditadura militar [...], Carmen Miranda foi, primeiro, motivo de orgulho e vergonha e, depois, símbolo da violência intelectual” com a qual a contracultura encarou a sociedade brasileira. Num primeiro momento, continua, em que se via em Carmen “mais o grotesco do que a graça [...], não estávamos maduros o bastante para meditar sobre o seu destino. A saída mais fácil [...] era ignorá-la [...]”.

Contudo, em 1967, ela reapareceria no centro dos seus “interesses estéticos”. Caetano refere-se ao Tropicalismo, “movimento cultural que [...] tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora” no contexto autoritário: “tínhamos descoberto que ela era a nossa caricatura e nossa radiografia [...]. Carmen Miranda tinha deixado no Brasil o registro abundante da sua particular reinvenção do samba”.¹⁴⁵⁶

Recentemente, contudo, no prefácio à edição comemorativa de 20 anos da publicação de *Verdade tropical*, Caetano acrescentou que “Carmen Miranda não sabia sambar”. E não só ela, mas todos os nomes mais expressivos de sua geração como Aracy de Almeida, Linda Batista, Dalva de Oliveira, ou Ângela Maria. Segundo afirma, “parece que a primeira cantora profissional de samba, estrela na indústria cultural, a saber sambar foi Elza Soares”. Se hoje “muitas moças de classe média, atrizes de cinema e TV, pretas, mulatas ou brancas, sabem o passo básico do samba carioca”, esse hábito “começou no meio dos anos 1960, com a moda do samba de morro (iniciada por Nara Leão) e o restaurante Zicartola”. Caetano vê nesse fato um marco: “isso pra mim marca uma virada profunda na história da nossa cultura popular. Quando escrevi o artigo sobre ela para o *New York Times* que levou o editor da Knopf a me encomendar este livro, não mencionei isso: não me dava conta”.¹⁴⁵⁷

¹⁴⁵⁶ VELOSO, Caetano. “Carmen Miranda Dada”, In: _____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74-77.

¹⁴⁵⁷ VELOSO, Caetano. “Carmen Miranda não sabia sambar”, In: _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 44.

No outro lado do Atlântico, em 2015, a fadista Mísia lançava seu novo álbum *Para Amália*. Tratava-se de uma homenagem à maior personalidade da história do fado, a quem ela se referiu em entrevista ao *Correio da Manhã* de 23 de novembro daquele ano como “um diamante com muitas facetas, a Amália e os poetas, a Amália e o cinema, a Amália e o folclore...”.¹⁴⁵⁸ Segundo Manuel Halpern, Mísia inaugura o “novo-fado” com o lançamento de seu primeiro álbum em 1991. O gênero musical, pelo uso que fez dele o Estado Novo “foi conotado como reacionário” pela geração de 1980, que o considerava “retrogrado, herança e símbolo do regime salazarista, por um lado, e música triste e nostálgica, que contrastava com o espírito festivo e futurista do rock, por outro”. Sendo assim, coube à geração seguinte, a de Mísia, “para a qual o 25 de Abril já está distante”, provocar o “boom de novos fadistas” na segunda metade dos anos 1990.¹⁴⁵⁹

Nesse sentido, reagindo à declaração de Paulo Cunha e Silva, diretor do Instituto de Artes (IA), que teria definido o fado como um “estereótipo redutor” da identidade cultural portuguesa no mundo, Mísia declarou ao *Público* em 2004:

Ostracizar paranoicamente durante anos esta expressão artística, como se tem feito desde o 25 de Abril, é um integrismo míope e em grande parte responsável pela ausência de condições para uma autoria e criação de projectos interessantes e interdisciplinares nesta área. É por este tipo de comportamento - e não por causa do fado - que Portugal é um país triste.¹⁴⁶⁰

Contudo, se Mísia coloca-se como uma defensora do fado e uma fã de Amália, ela também marca posicionamentos. Em setembro de 2017, envolveu-se numa polêmica ao recusar-se a cantar *Uma casa portuguesa* em show que homenageava Amália Rodrigues na capital da Argentina, Buenos Aires: “Não, não vou cantar (...). Não cantei durante 25 anos de trajetória nem cantarei jamais, porque não gosto dessa ideia de uma casinha pobrezinha com

¹⁴⁵⁸ “Mísia dedica disco a Amália”. *Correio da Manhã*, Lisboa, 23 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/misia-dedica-disco-a-amalia>. Acesso em: 29 jan. 2019.

¹⁴⁵⁹ HALPERN, Manuel. *O futuro da saudade: o novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, p. 70-74 e 99. Essa interpretação também está presente em: NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004. As análises da historiografia portuguesa contemporânea realizadas por Francisco Falcon ou José Manuel Tengarrinha, por exemplo, relatam os casos de exílio, voluntário ou não, durante o Estado Novo, de intelectuais dedicados ao estudo da cultura em Portugal como Antônio José Saraiva, Antônio de Oliveira Marques, Jaime Cortesão, entre outros. Esse cenário ajuda a compreender não só o rechaço ao fado pela geração de 1980, mas também a incipiência de investigações, acadêmicas ou não, acerca do gênero. Nesse sentido, é muito ilustrativa a perspectiva presente no título da obra de Rui Vieira Nery, *Para uma história do Fado*, em clara alusão a uma história a ser escrita (FALCON, Francisco. *Historiografia Portuguesa Contemporânea: Um ensaio histórico-interpretativo. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988; ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999).

¹⁴⁶⁰ MISIA. “O ‘fadinho’ de Paulo Cunha e Silva”. *Público*, Lisboa, 13 de janeiro de 2004. Disponível em: <https://www.publico.pt/2004/01/13/jornal/o-fadinho-de-paulo-cunha-e-silva-182923>. Acesso em: 30 jan. 2019.

um pouco de pão, um pouco de vinho. Não gosto dessa questão humilde da letra”, ela teria respondido a uma senhora sentada na primeira fila que lhe pedira para cantar a música.¹⁴⁶¹

As declarações de Caetano e Mísia servem aqui como uma espécie de síntese conclusiva deste trabalho. O que os artistas evidenciam é que o entendimento do que se definia como samba ou fado, e como sambista ou fadista, altera-se ao longo do tempo de acordo com especificidades políticas, filosóficas, estéticas, ideológicas. E se os gêneros em questão ocupam um lugar no panteão nacional de seus respectivos países como símbolos identitários no âmbito da música, altera-se igualmente, portanto, ao longo do tempo, o que se define como povo e, por consequência, como nação.

No caso brasileiro, a figura de Carmen Miranda, propositalmente esquecida pelo incômodo que causava nos anos 1950, foi ressignificada como principal signo da contracultura brasileira na década seguinte, justamente porque, através de suas características caricatas e exageradas, teria “reinventado” o samba, nas palavras do próprio Caetano. O fato de que ela e sua geração não sabiam sambar, prática que teria se popularizado somente nos anos 1960, reforça, igualmente, o caráter inventivo desse tipo de expressão cultural, argumento que aponta para a necessidade de que se investigue a historicidade do processo de construção do gênero musical enquanto símbolo nacional.

No caso português, Mísia, crítica do ostracismo relegado ao fado no pós-25 de Abril por sua vinculação com o salazarismo e fã confessa de Amália, recusou-se a cantar justamente um dos fados mais conhecido e imortalizado na voz da maior fadista de todos os tempos. Ao afirmar que discordava do que diziam os versos da canção, os quais atribuem aos portugueses a resignação à pobreza, ela rejeita uma definição de “povo português” que foi hegemônica num certo contexto histórico.

Os relatos expõem, dessa forma, o caráter fissurado das identidades brasileira ou portuguesa através do samba e do fado. Ou seja, permitem que observemos, no presente, as diferentes interpretações do passado nacional através da definição dos conceitos de “povo” e “nação”. Foi precisamente essa noção que este trabalho procurou demonstrar. Através do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários nacionais em seus

¹⁴⁶¹ RESENDE, Márcio. “Mísia recusou-se a cantar “Uma Casa Portuguesa” e tornou-se non grata para emigrantes na Argentina”. *Expresso*, Lisboa, 6 de setembro de 2017. Disponível em: <<http://leitor.expresso.pt/#library/expressodiario/06-09-2017/caderno-1/temas-principais/misia-recusou-se-a-cantar-uma-casa-portuguesa-e-tornou-se-non-grata-para-emigrantes-na-argentina>>. Acesso em: 17 mar. 2018).

respectivos países, ou seja, a partir de seus percursos históricos, procurou-se demonstrar como ocorreu a “presentificação” da nação nos três contextos distintos em que os gêneros musicais foram definidos como “expressão do popular”, como “folclore urbano” e como “canção nacional”.

Na primeira parte deste trabalho, viu-se como a “presentificação” da nação ocorreu através da noção do samba e do fado como “expressão do popular”, balizada pela questão da “origem” tomada como “começo” e como “originalidade”.¹⁴⁶² Naquele contexto, no Brasil e em Portugal, procurava-se “inventar” ou “fabricar” os gêneros musicais em questão através de um processo de significação ou de sentido.¹⁴⁶³ Aqui, Sinhô, praticando, mesmo que inconscientemente, o “culto do afastamento brasileiro face a Portugal”,¹⁴⁶⁴ procurava instituir o carioca como o “povo brasileiro”, reivindicando o legado cultural dos baianos da “Pequena África” no Rio de Janeiro. Ele coloca-se, assim, entre o universo folclórico pautado pela tradição e o mundo da individualidade burguesa. Por um lado, defende que os cariocas ocupavam uma posição de liderança em relação ao restante do país devido ao seu domínio dos diversos ritmos brasileiros – embolada, desafio, coco, mandinga, jongo, cateretê ou o próprio samba, e ainda do candomblé. De outro, ao ser acusado de diversos plágios que geraram as polêmicas em que esteve envolvido, ele expõe o surgimento da figura do autor no universo da música popular.

No caso português, Rocha Peixoto relaciona as características poético-melódicas e socioculturais do fado ao estado de decadência da sociedade portuguesa, vinculando-se a Oliveira Martins e Teófilo Braga, dois dos maiores expoentes da chamada *Geração de 1870*. Dessa forma, ele escreve as duas versões d’*O Cruel e Triste Fado* filiando-se à leitura do passado martiniana, inquirindo a história centrada nas figuras régias e explorando sua “lição moral”, e à tese teofiliana que colocava a nacionalidade como produto da raça. Para Rocha Peixoto, o fado era, assim, o símbolo da ausência de sentimento de coletividade num país, por séculos, alheio aos ideais racionais e científicos da civilização moderna e herdeiro do

¹⁴⁶² PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 260-261.

¹⁴⁶³ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 26.

¹⁴⁶⁴ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 280.

“nomadismo árabe” e da “índole céltica”, responsáveis por tornar a nação vítima do acaso de novas riquezas proporcionadas pela aventura da empresa marítima.¹⁴⁶⁵

Na segunda parte deste trabalho, a “presentificação” da nação ocorreu através da noção do samba e do fado como “folclore urbano”. Naquele momento observa-se, então, uma reconfiguração da questão da “origem”. Se os estudos sobre as manifestações folclóricas como índice de originalidade do povo e da nação, orientavam sua busca no ambiente rural, era preciso circunscrever os gêneros musicais urbanos em questão a espaços da cidade que pudessem se configurar como *locus* de “começo” e de “originalidade”. No caso brasileiro, os morros do Rio de Janeiro surgem, nas obras de Vagalume e Orestes Barbosa, como lugar de “origem”, num contexto em que a cidade despontava como modelo ao restante do país devido a sua modernização espacial, através das reformas dos prefeitos Pereira Passos, no início do século XX, e Antônio Prado Jr., no final da década de 1920, e tecnológica, através do sistema de gravação elétrica de discos sonoros ou da expansão da radiodifusão.

No caso português, os bairros populares de Alfama e da Mouraria surgem como o *locus* do “verdadeiro *fado*”¹⁴⁶⁶ em contraposição àquele vendido em formato impresso ou de *fadistice revisteira*.¹⁴⁶⁷ Contudo, a intenção de circunscrevê-lo a um espaço original tinha, em verdade, a intenção de deslegitimá-lo como canção popular em comparação às expressões regionais do esquecido cancionário português, no contexto em que um “nacionalismo folclorista” dava preferência a “repertórios de extração rural”.¹⁴⁶⁸

A tentativa de definir espaços urbanos à semelhança do ambiente rural reconfigurou, assim, os critérios capazes de definir a nacionalidade. Enquanto tinha continuidade o “culto do afastamento brasileiro face a Portugal”,¹⁴⁶⁹ do outro lado do Atlântico, os portugueses debatiam-se com a popularização de fado, um gênero musical recente, como canção nacional. No caso brasileiro, tanto para Vagalume como para Orestes Barbosa, o samba tinha “origem”,

¹⁴⁶⁵ CRIMMEL. *A República Portuguesa*, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890, p. 1; PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896.

¹⁴⁶⁶ LEÇA, Armando. “Da canção portuguesa”, In: _____. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922], p. 23, APUD FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Aspecto musical do problema fadográfico, Diónyssos*, 3ª série, n. 3, maio de 1926, p. 183.

¹⁴⁶⁷ LEÇA, Armando. Defeza de um músico português e da música portuguesa, *Atlantida*, n. 48, Lisboa, 1920, p. 354.

¹⁴⁶⁸ NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro, 2015, p. 59 e 71.

¹⁴⁶⁹ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 280.

como equivalente de “começo”, no morro. Contudo, num contexto em que a indústria cultural e a modernização da cidade impunham transformações no cenário musical, ao mesmo tempo em que o movimento modernista estabelecia contornos à “brasilidade”, os dois autores apontam a questão da “originalidade” de maneiras diferentes. Para o primeiro, nos “morros-academias”, os sambistas vinculados ao legado cultural dos baianos da “Pequena África” produziam o samba autêntico. Para o segundo, a cidade teria “colorido a alma do morro”, numa tentativa de incluir os novos intérpretes que surgiam entre aqueles que faziam samba “original”. Francisco Alves, a voz de maior prestígio naquele contexto, que comprava composições para gravá-las em disco, foi a figura que ilustrou o posicionamento dos autores, seja para atacá-lo, no caso de Vagalume, ou para idolatrá-lo, no caso de Orestes.

No caso português, conforme apontado por José Maciel Ribeiro Fortes, o aparecimento recente do fado nos bairros populares de Lisboa e sua característica “negroide” conformada a partir da transformação do *lundun* colocavam-se como um problema a que fosse considerado canção nacional. A conformação do gênero musical ia de encontro a toda uma orientação da intelectualidade portuguesa de buscar, por um lado, a “origem”, enquanto “começo”, no mais longínquo passado nacional, e, de outro, de atribuir “originalidade” ao repertório regional rural do cancionário popular. A forma que Ribeiro Fortes encontra de reconhecer o valor “etnográfico-folclórico” do fado foi circunscrevendo-o, e mesmo prendendo-o, nos bairros populares de Lisboa.¹⁴⁷⁰

Na terceira e última parte deste trabalho, a “presentificação” da nação ocorreu através da noção do samba e do fado como “canção nacional”, consolidadas pelas figuras de Carmen Miranda no Brasil e de Amália Rodrigues em Portugal. No contexto nacionalista institucionalizado pelos estados novos em ambos os países, as polêmicas analisadas colocaram em discussão a noção de “cultura nacional” naquele momento específico. No caso brasileiro, os textos de Pedro Calmon e José Lins do Rego sobre o samba, escritos por ocasião da turnê norte-americana de Carmen Miranda, revelaram os diferentes paradigmas interpretativos do que se entendia por “povo” e por “nação” brasileira, um de natureza étnico-racial e outro de viés sociológico. De um lado, o ataque de Pedro Calmon orientou-se pelo cientificismo racista que apregoava a inferioridade das raças não brancas. Desde esse ponto de vista, e tendo a figura de Carmen como modelo e como alvo, ele denunciou a artificialidade do samba, originalmente

¹⁴⁷⁰ FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926].

africano, impregnado de influências estrangeiras, e sua generalização como canção nacional. No centro de seu ataque, Calmon refutava a ideia de que o “afrobrasileirismo” pudesse ser “todo o brasileiro”.¹⁴⁷¹

A reação veio da pena de José Lins do Rego. Evocando o “tradicionalismo regionalista” de Gilberto Freyre, o romancista, partindo de uma interpretação de viés sociológico, acusa Calmon de ser contra a música que “brota dos morros e da alma brasileira” e que era o resultado de uma mistura batuques e de ritmos mestiços.¹⁴⁷² Nesses termos, ele defende o samba como “canção nacional” justamente pelo motivo que foi condenado por seu contendor, ou seja, era seu caráter “afro-brasileiro” que o tornava verdadeiramente brasileiro.

No caso português, o debate acerca do fado como “canção nacional” foi balizado pela ideologia estadonovista, que procurava instaurar um modelo de “homem novo”: “trabalhador”, “chefe de família camponês, probo, devoto e ordeiro”.¹⁴⁷³ Os elementos constitutivos dessa síntese do “povo português” orientaram, assim, tanto os ataques que Luis Moita proferiu nos microfones da Emissora Nacional e depois publicou em livro, quanto a obra que Victor Machado escreveu reunindo informações pessoais e da carreira de fadistas do presente e do passado. Enquanto o primeiro evocava os ideais do regime para condenar o fado, gênero cantado por rufiões e prostitutas, como um obstáculo à construção da nação, o segundo os mobilizava para justificar que os fadistas já não eram mais aquelas figuras marginalizadas e sim trabalhadores.

A falta de unanimidade revelada pela tentativa de se generalizar o samba e o fado como “canção nacional” expõe, assim, os diferentes critérios utilizados na definição de “povo” e de “nação” brasileira e portuguesa. Em última análise, trata-se da discussão acerca do entendimento de “cultura nacional”, ou, mais pontualmente, da impossibilidade de uma definição que dê conta da heterogeneidade do país, qualquer que seja ele. Diante desse quadro, buscou-se abordar a “cultura” condicionada a uma escala de referência que a define não como uma “unidade total”, mas como uma “zona conceitual” capaz de reunir diferentes abordagens. Dessa forma, tratou-se o samba e o fado como “canção nacional”, como expressão da “cultura

¹⁴⁷¹ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta seção, p. 2.

¹⁴⁷² REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta seção, p. 1.

¹⁴⁷³ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1046 e 1053

nacional” no âmbito da música, que reúne interpretações distintas daquilo que se entende por “povo” e por “nação”.

Este trabalho demonstrou, portanto, como ocorreu a “presentificação” da nação brasileira e portuguesa através do processo de construção do samba e do fado como símbolos identitários nacionais de seus respectivos países. A preocupação em “resolver” a “questão da origem”, como equivalente de “começo” e de “originalidade”, dos gêneros musicais em questão, que balizou suas diferentes interpretações em contextos históricos distintos, diluiu aquela “reciprocidade de influências” musicais assinalada por Mario de Andrade.¹⁴⁷⁴ Nesta margem do Atlântico, de forma mais evidente, através do “culto do afastamento brasileiro face à Portugal”;¹⁴⁷⁵ do outro lado, embora se tenha reconhecido a origem do fado como dança no Brasil, esse argumento era utilizado justamente para combatê-lo como canção genuinamente portuguesa.

Assim, os percursos históricos do samba e do fado, interpretados como “expressão do popular”, “folclore urbano” e como “canção nacional” em três momentos distintos, revelaram identidades fissuradas, incapazes de dar conta dos diferentes entendimentos daquilo que definia o “povo” e a nacionalidade em contextos específicos. Colocados em perspectiva como objeto de análise à discussão sobre a nação, este trabalho revelou, assim, aquela íntima relação apontada por Adorno, segundo o qual a música, que “possui tantos elementos nacionais quanto a sociedade burguesa em geral”, mais do que em qualquer outro meio artístico, “se deixa impregnar pelas antinomias do princípio nacional”.¹⁴⁷⁶ Mais especificamente sob o que se entende por “música popular”, continua o autor, “assentaram-se as mais distintas camadas históricas”.¹⁴⁷⁷ Nesse sentido, a análise dos gêneros musicais em questão expôs os elementos constitutivos de suas respectivas nacionalidades em diferentes contextos, revelando a impossibilidade de uma definição hermética e única da nação.

Os relatos e as composições de artistas contemporâneos expressivos da cena musical brasileira e portuguesa, como Caetano Veloso, Carminho e Mariza, destacados na introdução

¹⁴⁷⁴ ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1958 [1942], p. 74, em nota.

¹⁴⁷⁵ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 280.

¹⁴⁷⁶ ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 298.

¹⁴⁷⁷ ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 312.

deste trabalho, ou de Caetano e Mísia, referidos nesta conclusão, expõem, dessa forma, justamente a permanência de determinadas interpretações históricas sobre o samba e o fado no presente. A leitura adorniana reforça, portanto, o objetivo deste trabalho de demonstrar como ocorreu a “presentificação” da nação através do processo de construção desses gêneros musicais como símbolos identitários, já que a música em geral, e a popular em particular, como que consubstancia leituras da nacionalidade construídas em contextos históricos específicos.

Nesses termos, a abordagem historiográfica desenvolvida neste trabalho nos leva a interpretar Portugal e Brasil, não como objetos constituídos de uma suposta essência cultural, mas como conceitos historicamente datados que, restritos à “exiguidade da narrativa”, estão sempre abertos a novas definições.¹⁴⁷⁸ Leva-nos a considerar a noção de identidade nacional como uma retórica vazia, preenchida e utilizada de acordo com a *episteme* de cada contexto histórico; sempre, portanto, incompleta, fissurada, “não resolvida”.¹⁴⁷⁹ Leva-nos, por fim, a considerar o constructo intelectual do passado como “totalidades parciais” que “jamais se estenderão no espaço de uma análise definitiva e também jamais se elevarão até a totalidade absoluta”,¹⁴⁸⁰ condicionadas que estão a interpretações distintas orientadas por questões políticas, filosóficas, estéticas, sociais, culturais, que produzem “verdades históricas” em contextos específicos.

¹⁴⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 514.

¹⁴⁷⁹ SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 83.

¹⁴⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 516-17.

FONTES PRIMÁRIAS

De imprensa:

- A Águia*, N. 9/10, mar-abr, 1923.
A Independencia, Póvoa de Varzim, 6 de dezembro de 1884.
A Manhã, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1926.
A Noite, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1925.
A Noite, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1923.
A Noite, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1932.
A Noite, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1933.
A Noite, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1939.
A República Portuguesa, Porto, 1º ano, nº 67, 6 de dezembro de 1890.
A Rua, Rio de Janeiro, 6 de Novembro de 1914.
A Rua, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1926.
A Rua, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1926.
Atlantida, n. 25, 15 de novembro de 1917.
Atlantida, n. 5, 15 de março de 1916.
Atlantida, n. 48, Lisboa, 1920.
Contemporânea, n. SPECIMEN, [1915].
Contemporânea, PROGRAMA, [1915].
Contemporânea, n. 1, mai, 1922.
Contemporânea, n. 7, v. 1, jan, 1923.
Contemporânea, n. 10, mar, 1924.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1926.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1926.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1926.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1926.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1927.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1927.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1927.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924.
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4 de março de 1919.
Critica, Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1928.
Critica, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1928.
Diario Carioca, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1930.
Diario Carioca, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1930.
Diario Carioca, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1930.
Diario Carioca, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1931.
Diario Carioca, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1931.
Diario Carioca, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1933.
Diario da Manhã, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1939.
Diario de Lisboa, Suplemento literário, 08 de janeiro de 1937.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1932.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1939, segunda secção.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1939.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939, primeira secção.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1939.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1939.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1939, 1º suplemento.

Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1939, primeira secção.
Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1939, primeira secção.
Diario de Pernambuco, Recife, 9 de fevereiro de 1926.
Diónysos, série 1, n. 1, 2 mar. 1912.
Diónysos, 3ª série, n. 3, maio de 1926.
Diónysos, 3ª série, n. 1, 25 de julho de 1925.
Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1939.
Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 9 de julho de 1939.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 15 de julho de 1922.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 20 de outubro de 1922.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 6 de maio de 1924.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 6 de fevereiro de 1931.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 18 de abril de 1931.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 18 de setembro de 1932.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 20 de dezembro de 1936.
Guitarra de Portugal, Lisboa, 25 de outubro de 1938.
Ilustração portuguesa, 2ª série, n. 636, 29 de abril de 1918.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1917.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1918.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1918.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1918.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1919.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 de março de 1919.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1920.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1920.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1920.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 de março 1920.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 de março de 1921.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1922.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1934.
O Jornal, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1939, quarta secção.
O Jornal, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1939, quarta secção.
O Jornal, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1939, quarta secção.
O Malho, ano XXVIII, n. 1.407, 31 de agosto de 1929.
O Malho, ano XXXII, n. 14, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1933.
O Tempo, Lisboa, de 15 de março de 1889.
Orpheu - Revista Trimestral de Literatura, Ano I - 1915, N.º 1, Janeiro - Fevereiro – Março.
Portugália, materiaes para o estudo do povo portuguez. T. 1º, fasc. 1 (1899).
Revista de Antropofagia, Ano I, no. I, maio de 1928.
Revista de Portugal, Porto: Lugan & Genelioux, vol. III, n. 18, 1890.
Revista de Portugal, Porto: Lugan & Genelioux, vol. IV, nº 22, março de 1892.
Revista do Conservatório Real de Lisboa, n. 1, Lisboa, maio, 1902.
Revue Musicale S.I.M., III Année, n. 2, 15 Février 1912.
Separata de “O Instituto de Coimbra”, vol. 69, n. 9, Coimbra, 1924.
WECO: Revista mensal de vida e cultura musical, ano I, n. 3, Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Irmãos, janeiro de 1929.

Livros:

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Osasco, SP: Novo Século, 2002 [1857].

ALMEIDA, Manuel António de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854, Tomo I.

ANDRADE, Mario de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1929.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Musica Brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928.

ANDRADE, Mario de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963 [1933].

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1958 [1942].

ARROYO, Antonio. *Singularidades da minha terra (na arte e na música)*. Renascença Portuguesa, 1917.

ARROYO, Antonio. *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, 1909.

ARROYO, António [et ali.]. *Notas sobre Portugal*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908.

ARROYO, Antonio. *Perfis artísticos*: B. Moreira de Sá. Porto: Imprensa Portuguesa, 1896.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Ática, 2000 [1890].

BARBOSA, Orestes. *Bambambam*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993 [1922].

BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BARBOSA, Rui. “Violências contra estudantes”, Sessão em 7 de novembro de 1914, In: _____. *Obras completas de Rui Barbosa*: discursos parlamentares, Vol. XLI, 1914, tomo II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Polycarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Typ. "Revista dos Tribunaes", 1915.

BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885, 2v em 1.

BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro popular coligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BRAGA, Teophilo. *Epopêas da Raça Mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

BRAGA, Teophilo. *História da Literatura Portuguesa – Introdução*: Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

BRAGA, Teophilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BRAGA, Teophilo. *Romanceiro geral colligido da tradição*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BRANCO, Luis de Freitas. *A Música em Portugal*. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929.

CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002 [1932].

CALMON, Pedro. *História Social do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941 [1935].

CALMON, Pedro. *Malês: a insurreição das senzalas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia Brasileira de Letras da Bahia, 2002 [1933].

CALMON, Pedro. *O rei filósofo: vida de D. Pedro II*. São Paulo: Nacional, 1939 [1938].

CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903.

CARVALHO, Pinto de. *Lisboa d'Outros Tempos: figuras e scenas antigas*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira – Editor, 1898, v. 1.

CARVALHO, J. C. *Eduardo ou os Misterios do Limoeiro*. Tomo I. Lisboa: Typ. Da revolução de Setembro, 1849.

D'ALMEIDA, Fialho. *Estâncias d'Arte e de Saudade*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1921.

DANTAS, Julio. *A Severa*: peça em quatro actos. Lisboa: PORTUGAL-BRASIL, 1901.

DANTAS, Julio. *A Severa*: romance original. Lisboa: Francisco Pastor, 1901.

DIAS, Gonçalves. *I-Juca-Pirama*. Porto Alegre: Editora: L&PM, 1997 [1851].

FERRO, Antonio. *Dez anos de Política do Espírito* (1933-1943). Lisboa: Edições SPN, 1943.

FERRO, Antonio. *Gabriele d'Annunzio e eu*. Lisboa: Portugália, 1922.

FERRO, Antonio. *Leviana*. Lisboa: Roger Delraux, 1979 [1921].

FERRO, Antonio. *Salazar: o homem e sua obra*. [Lisboa]: Empresa Nacional de Publicidade, [1934].

FERRO, Antonio. *Teoria da Indiferença*. Lisboa: Roger Delraux, 1979 [1920].

FICHTE, Johann Gottlieb. *Discursos à Nação Alemã*. Lisboa: Círculo de leitores, 2009 [1807].

FORTES, José Maciel Ribeiro. *A Batalha de Ourique*. Porto: Instituto de Estudos Históricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1927.

FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926].

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1933], v. 1 (Coleção Documentos Brasileiros; 36).

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946 [1933], v. 2 (Coleção Documentos Brasileiros; 36).

FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941.

FREYRE, Gilberto e outros. *Estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

FREYRE, Gilberto. *Novos estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

HERDER, Johann Gottfried. *Ideas para una filosofia de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959 [1791].

LACERDA, Aarão de. *Chronicas de Arte*. Porto: Typographia da “Renascença Portuguesa”, 1915, v. 1.

LEÇA, Armando. *Da música portuguesa*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942 [1922].

MACHADO, Alberto Victor. *Ídolos do Fado: biografia, comentários, antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1937.

MARTINS, J. P. Oliveira. *A vida de Nun'Alvares: historia do estabelecimento da dynastia de Aviz*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira - Editor, 1893.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 2.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Historia de Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, v. 1.

MARTINS, J. P. Oliveira. *O Brazil e as colonias portuguesas*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1920.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Os filhos de D. João I*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1895.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Portugal contemporaneo*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1906.

MARTINS, J. P. Oliveira. *Quadro das Instituições Primitivas*. Lisboa: Guimaraes & C.^a Editores, 1953 [1929].

MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1936.

NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typographia Occidental, 1893.

OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras loucas*. Coimbra: F. França Amado, Editor, 1894.

- PALMEIRIM, Luis Augusto. *Os excêntricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- PALMEIRIM, Luis Augusto. *Galeria de Figuras Portuguesas: a poesia popular nos campos*. Porto: E. Chardon, 1879.
- PEIXOTO, Rocha. *A Terra Portuguesa (chronicas scientificas)*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores, 1897.
- PEIXOTO, Rocha. *O Cruel e Triste Fado*. Figueira: Imprensa Lusitana, 1896.
- PELAGIO, Humberto. *José Malhoa* (pintor). Lisboa: Soc. Nac. de Tipografia, 1928
- PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904.
- PIMENTEL, Alberto. *As alegres canções do norte*. Lisboa: Livraria Viuva Tavares Cardoso, 1905.
- PINTO, Manoel de Sousa. *Malhã, o pintor e a sua obra*. Lisboa: [Imp. Libânio da Silva], 1928.
- QUENTAL, Antero de. “Bom Senso e Bom Gosto. Carta ao Exmo. Sr. António Feliciano de Castilho”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988) [1865].
- QUENTAL, Antero de. *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.
- REGO, José Lins do. “Notas sobre Gilberto Freyre”, In: FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941.
- REGO, José Lins do. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- REGO, José Lins do. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.
- RIO, João do. *Fados, Canções e Dansas de Portugal*. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1909.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- ROMERO, Sílvio. “Academia Brasileira de Letras – Discurso pronunciado aos 18 de Dezembro de 1906, por ocasião da recepção do Dr. Euclides da Cunha” In: *Provocações e Debates (Contribuições para o Estudo do Brasil Social)*. Porto: Livraria Chardron, 1910.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Primeiro – contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 [1888].
- ROMERO, Sylvio. *Contos populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Palavras cínicas*. Lisboa: Santos & Vieira, 1918.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira, 1911.
- SOUSA, Avelino de. *O fado e os seus censores*, artigos colligidos d’ aVoz do Operario: critica aos detractores da canção nacional; com uma carta do illustre poeta e dramaturgo Dr. Julio Dantas. Lisboa: 1912.
- TOMÁS, Pedro Fernandez. *Velhas canções e romances portugueses*. Coimbra: F. França-Amado, 1913.
- VIEIRA, Ernesto. *A Música em Portugal*, In: ARROYO, António [et ali.]. *Notas sobre Portugal*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908.

Músicas:

- Bambu, bambu*, samba-embolada de patricio Teixeira e Donga, com o Bando da Lua e Garoto, da revista da *Broadway Street of Paris*, 26/12/1939 (Decca americana, 23.132-B).
- Cais dourado*, cateretê de Sinhô. Intérprete: Breno Ferreira, 1929 (Odeon, 33211).

Cassino Maxixe, maxixe de Sinhô e Bastos Tigre. Intérprete: Francisco Alves, jan, 1927 (Odeon, 123.272).

Chão de Estrelas, valsa-canção de Orestes Barbosa. Intérprete: Silvio Caldas, 1937 (Odeon, 11475-B).

Confessa, meu bem, samba de Sinhô. Intérprete: Eduardo das Neves, 1919 (Casa Edison/Odeon, 121.528).

É batucada, samba de Caninha e Visconde Bicoiba. Acompanhamento: Gente do Morro, 1933 (Columbia, 22194).

Elogio ao fado, fado de José dos Santos, repertório de Adelina Ramos, outubro de 1939.

Eu gosto da minha terra, samba de Randoval Montenegro. Intérprete: Carmen Miranda, 8/6/1930 (Victor, 50433).

Fala meu louro, samba de Sinhô. Acompanhamento: Banda do Bloco *Fala meu louro*, 1920 (Popular, 1001).

Feitio de Oração, samba de Noel Rosa (com Vadico). Gravação de Francisco Alves e Castro Barbosa com Orquestra Copacabana, 1933. In: Noel pela primeira vez. São Paulo: Funarte/Velas/Universal, 2000. v. 07, faixa 07.

Gosto que me enrosco, samba de Sinhô. Intérprete: Mario Reis, 1928 (Odeon, 10278).

Já te digo, samba carnavalesco de Pixinguinha e China. Intérprete: Baiano e coro, 1919 (Odeon 121.535).

Joujoux e balangandans, marchinha de Lamartine Babo, 26/7/1939 (Columbia).

Na Pavuna, samba de Almirante e Homero Dornelas. Acompanhamento: Bando de Tangarás, 1929 (Parlophon, 13089-a).

Não é desgraça ser pobre, fado de Norberto de Araújo, Santos Moreira. Guitarra, Raul Nery, Viola: Santos Moreira. Columbia, 78rpm, CA22120-1A, DL142, 1952.

Novo fado da Severa, fado de Frederico [Guedes] de Freitas, Júlio Dantas. Guitarra: Raul Nery, Viola: Santos Moreira. Columbia, 78rpm, CA22113-1A, DL138, 1952.

O mar, canção de Dorival Caymmi, 07/11/1940 (Columbia, 55247A/B).

O que é que a baiana tem?, samba de Dorival Caymmi, 27/2/1939 (Odeon, 11.710-A).

O samba é carioca, Osvaldo Silva. Gravação de Carmen Miranda. In: Os Grandes Sambas da História, vol. 21, faixa 4. BMG/Polygram/Globo, 1998.

Olha ele, cuidado!, samba de Heitor dos Prazeres. Intérprete: Alfredo Albuquerque, março/1929 (Parlophon, 12915B).

Ora vejam só, samba de Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, 1927 (Odeon, 123.273).

Ora vejam só, samba de Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, 1928 (Odeon, 10.128).

Pé de Anjo, marcha carnavalesca de Sinhô. Intérprete: Banda do Bloco *Fala meu louro*, 1920 (Popular, 1000).

Pelo telefone, samba. Intérprete: Banda Odeon, 1917 (Odeon, 121313 e 121314).

Pelo telefone, samba. Intérprete: Baiano, 1917 (Odeon, 121322).

Pra você gostar de mim [Taí]. Marcha de Joubert de Carvalho, 27/1/1930 (Victor, 50169, 33.263-B).

Quem são eles?, samba de Sinhô. Intérprete: Bahiano, 1918 (Odeon, 121445).

Rei dos meus sambas, samba de Heitor dos Prazeres. Intérprete: Inácio G. Loiola, dezembro/1929 (Parlophon, 13071B).

Rosalina, samba de Orestes Barbosa e J. Thomaz. Intérprete: Jonjoca. 12/1931 (Victor, 33493b).

Segura o boi, samba de Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, agosto/1929 (Odeon, 10458B).

Ser fadista. Repertório de Frutuoso França, 2 set, 1939.

South American way, samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin, com o Bando da Lua e Garoto, da revista da *Broadway Street of Paris* e do filme *Serenata tropical*, 26/12/1939 (Decca americana, 23.130-A).

Touradas em Madri, marchinha João de Barro e Alberto Ribeiro, com o Bando da Lua e Garoto, da revista da *Broadway Street of Paris*, 26/12/1939 (Decca americana, 23.130-B).

Uma casa portuguesa, fado de Artur Vaz de Fonseca, Reinaldo Ferreira. Guitarra: Jaime Santos, Viola: Santos Moreira. Columbia, 78rpm, CP 1080, 78R, DL144, 1953.

Verde e Amarelo, samba de Orestes Barbosa e Jota Thomaz. Intérprete: Aracy Cortes, 6/1932 (Columbia, 22127-B).

Artigos:

BANDEIRA, Manuel. “O enterro de Sinhô”, In: _____. *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

MENDONÇA, Renato. *O negro no folk-lore e na literatura do Brasil*, In: FREYRE, Gilberto e outros. *Estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

ROQUETTE-PINTO. “Prefácio”, In: FREYRE, Gilberto e outros. *Estudos Afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

Legislação:

BRASIL. *Decreto nº 18.527, de 10 de Dezembro de 1928*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 10 jun. 2018.

BRASIL. *Decreto nº 5.492, de 16 de Julho de 1928*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5492-16-julho-1928-398064-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 12 jun. 2018.

PORTUGAL, 1933. Constituição Política da República Portuguesa, de 22 de fevereiro de 1933. *Diário do Governo*, Lisboa, 22 fev. 1933. I Série, n. 43, p. 227-236. Suplemento. Disponível em: <http://dre.pt/>. Acesso em: 26 jul. 2013.

PORTUGAL. 1927. Decreto nº 13.564, de 6 de maio de 1927. *Diário do Governo*, Lisboa, 6 mai. 1927. I Série, n. 92, p. 689. Disponível em: <http://dre.pt/>. Acesso em: 26 jul. 2013.

Outras:

Cartaz A Voz do Operário, Lisboa, 1930.

Cartaz Cervejaria Jansen, Lisboa, 1930.

Cartaz Coliseu de Coimbra, Coimbra, 1931.

GUIMARÃES, Francisco. *O Capadócio*, Arquivo Nacional, 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, 6E.CPR.PTE.267, 1921.

GUIMARÃES, Francisco. *Yayá olha o samba*, Arquivo Nacional, 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, 6E.CPR.PTE.433, 1923.

Licença profissional de Sebastião Caetano Pires. Inspeção dos espetáculos, Lisboa, 10 de abril de 1939.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial: 1580-1800 & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79-84. – (Os pensadores).
- ALMIRANTE. “O samba carioca não nasceu no morro”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1951, p. 58.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965, v. 1.
- ALMIRANTE. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 11 de abril de 1967, 2h38m, 3 CD – (Coleção Depoimentos).
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950
- ALVES, Diego Ramiro Araoz. “Nostalgia e autenticidade: crônica carnavalesca e pensamento social brasileiro”. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, 185 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Min. da Cultura; São Paulo: IEB/USP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974 [1944].
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. “Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30”. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

- AUSTIN, Michel; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Economia e sociedade na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- AVANCINI, José Augusto (Org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1993.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo: USP, 2010, 279 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte, 1957.
- BARBOSA, Orestes. Verde e amarelo. Intérprete: Sylvio Caldas, In: _____. *Orestes Barbosa, o poeta nas vozes de Francisco Alves e Sylvio Caldas*. Curitiba: Revivendo, [S.I.]. 1 CD. Faixa 19 (2'39”).
- BARBOSA, Roberto (Org.). *Passeio público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: RIOARTE; Imprensa da Cidade, 1994.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BAUMER, Franklin L. *O Pensamento Europeu Moderno*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 40. Volume II, Séculos XIX e XX.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas: v. III).
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012. – (Obras escolhidas: v. II).
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2014.
- BONFIM, Manoel. *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005 [1905].
- BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Lisboa: Publicações Europa-América, [S.I.].
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1, Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BRASIL. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ministério da Cultura. Brasília, 2007a.
- BRASIL. *PARECER No 004/07 – DPI*. Departamento do Patrimônio Imaterial. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ministério da Cultura. Brasília, 2007b.
- BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BRITO, Joaquim Pais de. A Cidade do fado. *Penélope Fazer e Desfazer a História*. n. 13, 1994.
- BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958.
- BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, [S.I.].
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis, RJ: Lumiar, 1997.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, v. 1.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: em casa de Antonio Gôçalves, 1572.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, vol. 7 (Poesias reunidas).

- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*”, In: DASCAL, Marcelo (Org.). *Conhecimento, Linguagem, Ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAPELATO, Maria Helena. “Propaganda política e controle dos meios de comunicação”, In: PANDOLFI, Dulce (org.). *REPENSANDO o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- CASTRO, Angela Bezerra (org.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CASTRO, Paulo Ferreira de. “Do Fim do Antigo Regime às Raízes da Modernidade”. In: NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- CASTRO, Paulo Ferreira de. “O Século XX”, In: NERY, Rui Vieira; CASTRO Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CATROGA, Fernando. A historiografia de Oliveira Martins, In: Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVIII, 1999.
- CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará, 2005.
- CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o tempo e o mar*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.
- Coleção *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970 (1 disco sonoro), p. 9.
- COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de nova york de 1939: o pavilhão brasileiro. *Arqtexto*. Porto Alegre, RS. n.16 (2010).
- CORREIA, Rita. *Contemporânea*: registro bibliográfico. Hemeroteca Digital. Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML), 11 jun. 2007. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Contemporanea.pdf>. Acesso em: 02 set. 2017.
- CORREIA, Rita. *Ilustração portuguesa*: registro bibliográfico. Hemeroteca Digital. Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML), 11 dez. 2009, p. 1. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018).
- COSTA E SILVA, Alberto da. Sobre a rebelião de 1835. *Brasileira*, n. 31, abril-maio-junho, 2002.
- COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. ““Não me ponha no xadrez com esse malandrão””. *Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX*. *Afro-Ásia*, 38 (2008).
- D’OLIVEIRA MARTINS, Francisco D’Assis. *Duas cartas de Rocha Peixoto para Oliveira Martins*. Póvoa de Varzim: [S.I.], 1977 [1883].
- DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote. *Fazendo Gênero - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008.
- DAMASCENO, Joana. *Museus para o Povo Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1990.
- DANTAS, Cauby. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015.
- DIMAS, Antonio. Um manifesto guloso. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 7-24.
- Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5ª [recurso eletrônico]. Instituto Antonio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2002.
- DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, v. 1.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, v. 2.
- ELIOT, T.S. *Notas para definição de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- ESPAÑA. *Resolución 17167 de 18 de agosto de 2011*, de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes, por la que se incoa expediente para declarar bien de interés cultural la Fiesta de los Toros en Castilla-La Mancha. *Boletín Oficial del Estado*, Núm. 262, Lunes, 31 de octubre de 2011, Sec. III, pág. 114182.
- EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.
- FALCON, Francisco. *Historiografia Portuguesa Contemporânea: Um ensaio histórico-interpretativo*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988.
- FARINHA, Fernando. *Os meus filhos*. Repertório de Maria José da Guia, 11 abr, 1957.
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, [S.I.].
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005.
- FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu: extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini. E fez-se o samba: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Spring 2011; 32, 1; PRISMA (Publicaciones y Revistas Sociales y Humanísticas).

FERNANDES, Florestan. Os dilemas do Nordeste. *São Paulo em Perspectiva*, 7(2):20-21, abril/junho 1993.

FERNANDO, Jorge. “Terra d’água”. Intérprete: Mariza, In: Mariza. Lisboa: Parlophone Music Portugal, 2001. 1 CD. Faixa 8 (2’29”).

FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988.

FERREIRA, Manuel Pedro. Da música na história de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Lisboa, 1994-95.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (org.). *Catálogo de teatro: a colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

FERRETTI, Danilo José Zioni. “A publicação de “A cabana do Pai Tomás” no Brasil escravista: o “momento europeu” da edição Rey e Belhatte (1853)”. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 189-223, jan/abr 2017.

FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993.

FRAGOSO, João Luis. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*.

FRANÇA, José- Augusto. *Malhoa o português dos portugueses & Columbano o português sem portugueses*. Lisboa: Bertrand, 1987.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol II, Terceira parte (1880-1910) e quarta parte (depois de 1910). Lisboa: Bertrand, 1966.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928-1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz*, v. 2. São Paulo: IBRASA; (Brasília): INL, 1979.

GARRAMUÑO, Florencia *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GASPAROTTO, Lucas André. *Uma torrente d’ais ou a alma nacional? O fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904)* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2018.

GASPAROTTO, Lucas André. *A civilização começa a subir o morro: as composições de Noel Rosa na polêmica musical com Wilson Batista*. Porto Alegre, UFRGS, 2011, 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIRO, Luis Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. *Obras: estudos de etnografia e de arqueologia*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1.

- GRAÇA, Fernando Lopes. *A música portuguesa e os seus problemas: ensaios*. v. 2. Lisboa: Ed. do Autor; Coimbra: Atlântida, 1959.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 7).
- HABERMAS, Jürgen. *Identidades nacionais y postnacionales*. Madrid: Tecnos, 1994.
- HALPERN, Manuel. *O futuro da saudade: o novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. “Tempo e ser”, In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. – (Os pensadores).
- HENRIQUES, José. *José Malhoa: pintura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Inapa, 1996.
- HOBBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boemia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.
- HOMEM, Amadeu Carvalho. *Do Romantismo ao Realismo: temas de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 2005.
- HOMEM, Amadeu Carvalho. Para uma leitura sociológica e política da “Questão Coimbrã”. *Máthesis*, nº 4, 1995.
- HOMEM, Amadeu Carvalho. *A Propaganda Republicana (1870-1910)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1990.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. RJ: Editora UFRJ, 1996.
- KERBER, Alessander. *Carlos Gardel e Carmen Miranda: representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.
- KHEL, Maria Rita. *Boemia e malandragem na cadência do samba*. Blog da Boitempo. Disponível em: <<http://boitempoeditorial.wordpress.com/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/>>. Acesso em: 31 out. 2011.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LANGLOIS, Charles & SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. Buenos Aires: Editorial la Pleyade, 1983.
- LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memórias do jongo: as gravações de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- LEAL, João. O cruel e triste fado. *Etnográfica*, v. I (2), 1997, p. 331.
- LEÇA, Armando. *Música Popular Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, [1970?], [1947].
- LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?].
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LOPES, Ana Claudia Lourenço Ferreira. *A Celeste Modas e as boutiques de Copacabana nos anos 1950: distinção, modernidade e produção do prêt-à-porter*. Rio de Janeiro: PUC-Rio,

2014. 193 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

MAGALHÃES JR, R. *Rui: o homem e o mito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mario de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MARIZA. “Mariza como nunca a viu”. *Notícias Magazine*. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/mariza-como-nunca-a-viu>. Acesso em: 7 abr. 2014.

MARQUES, António H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 295-297.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELO, Daniel. *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

MELO, Evaldo Cabral de. *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Ed. 34, 2004

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MÍSIA. “Mísia dedica disco a Amália”. *Correio da Manhã*, Lisboa, 23 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/misia-dedica-disco-a-amalia>. Acesso em: 29 jan. 2019.

MÍSIA. “O ‘fadinho’ de Paulo Cunha e Silva”. *Público*, Lisboa, 13 de janeiro de 2004.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

MONTEIRO, John. *Os negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, António Manuel de. *Cem anos d’O Fado: de Malhoa a Galhardo e a Valério*. Lisboa: ACD Editores, 2011.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: histórias. São Paulo: SENAC, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1994.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NADAL, Emilia [et al.]. *Fado 1910*. Lisboa: Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E. M.; Museu do Fado, 2010.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NERY, Rui Vieira. “MORRA A SEVERA, MORRA! PIM!”, In: DANTAS, Julio. *A Severa: romance original*. Lisboa: A Bela e o Monstro \ Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

NERY, Rui Vieira. “O FADO E A IDEOLOGIA DO ESTADO NOVO”, In: MOITA, Luiz. *O Fado, canção de vencidos*. Lisboa: A Bela e o Monstro \ Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

NERY, Rui Vieira. “O MOMENTO DA PROFISSIONALIZAÇÃO”, In: MACHADO, A. Victor. *Ídolos do Fado: biografias, comentários, antologia*. Lisboa: A Bela e o Monstro \ Rapsódia Final, 2016, [S.I.].

NERY, Rui Vieira. “UMA PRIMEIRA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA”, In: FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Edição fac-símile. Lisboa: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016 [1926], [S.I.].

NERY, Rui Vieira. *Fados para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

NERY, Rui Vieira. *Os sons da República*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda; A Bela e o Monstro \ Rapsódia Final, 2015.

NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland, 2009.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

Noel Rosa. Coleção *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970 (1 disco sonoro).

Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1977 (1 disco sonoro).

NOVAIS, Noémia Malva. João Chagas e a República em letra de forma. *Biblos*, n. s. VIII (2010).

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao Alcance de Todos”, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

O samba completa 100 anos. 16 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/02/samba-completa-cem-anos>. Acesso em: 06 jun. 2018.

Ó, Jorge Ramos do. *O lugar de Salazar: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.

Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro - O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

OLIVEN, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. *Revista de Antropologia*, n. 26, São Paulo, 1983.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1971.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: USP, 1994, 241 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em

- Comunicação Social, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994).
- PAIS, José Machado. A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983-3.º, 4.º 5.º.
- PAIS, José Machado. O enigma do “fado” e a identidade luso-afro-brasileira. *Ler História*, 34 (1998), 33-61;
- PAIS, José Machado. O fado dançado do Brasil: trânsitos culturais. *Pensar a prática*, Goiânia, v. 15, p. 6-21, jan./mar.. 2012.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; FAPEMIG, 2015.
- PARANHOS, Adalberto. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v.14, n. 24, p. 19-32, jan.-jun. 2012.
- PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.
- PAREDES, Marçal de Menezes (org.). *Portugal, Brasil, África: história, identidades, fronteiras*. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012.
- PAREDES, Marçal de Menezes. “O moçárabe na cultura portuguesa”, In: FAY, Claudia Musa; VENDRAME, Maíra Inês; CONEDERA, Leonardo de Oliveira. *História e narrativas transculturais entre a Europa mediterrânea e a América Latina*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2017, v. 2, p. 129-149.
- PAREDES, Marçal de Menezes. A Ibéria como mal-de-origem. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, Volume 31, 2010.
- PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2013.
- PAULILO, André Luiz. Os artífices da metrópole: anotações sobre a transformação da vida urbana carioca depois da *Belle Époque*. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 25, n. 87, p. 513-534, maio/ago. 2004.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, nº 69.
- PEREIRA, Sara (Org.). *Ecos do Fado na arte Portuguesa: XIX-XX*. Lisboa: EGEAC/Museu do Fado, 2011.
- PERRY, Gill. “O primitivismo e o “moderno””, In: HARRISON, Charles [et alii]. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- PINHEIRO, Tobias. “O repórter em cima da linha”, In: SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. *Diário de Notícias: a luta por um país soberano / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*: 2006.
- PIRES, António Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Veja, 1992.
- PIRES, Hindenburgo Francisco. Planejamento e intervenções urbanísticas no Rio de Janeiro: a utopia do plano estratégico e sua inspiração catalã. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales*, Barcelona, Vol. XV, nº 895 (13), 5 de noviembre de 2010.
- PONTE, Carmo Salazar. *Oliveira Martins: a História como Tragédia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil*, In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, vol. 7 (Poesias reunidas).
- PRAZERES, Heitor dos. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1º de setembro de 1966, 1h06m, 1 CD – (Coleção Depoimentos).

- RABELAIS. *Gargantua*. Rio de Janeiro: EDIOURO, [S.I.].
- RAIMUNDO, Orlando. *Antônio Ferro: o inventor do Salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.
- RAMOS, Maria Bernardete. “Homens de pedra-e-cal do Estado Novo Português: estatutária e virilidade da nação”, In: SZESZ, Christiane Marques; RIBEIRO, Maria Manuela Tavares; BRANCATO, Sandra Maria Lubisco; LEITE, Renato Lopes; ISAIA, Artur Cesar (Orgs.). *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6.
- RAMOS, Rui. As origens ideológicas da condenação das descobertas e conquistas em Herculano e Oliveira Martins. *Análise Social*, vol. XXXII (140), 1997 (1º).
- REGO, José Lins do. *Discurso de posse* na Academia Brasileira de Letras em 15 de dezembro de 1956.
- REGO, José Lins do. *Presença do Nordeste na literatura*. [Rio de Janeiro]: [Ministério da Educação e Cultura, Serviço de documentação], [1950?].
- REGO, José Lins do. *Usina* Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, recurso digital.
- REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (Ed.). *Textos de Imprensa I: da Gazeta de Portugal*. [S.I.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” (Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882), In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (org.). *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*. Guimarães: Opnia Omnia, 2011.
- RESENDE, Márcio. “Mísia recusou-se a cantar “Uma Casa Portuguesa” e tornou-se non grata para emigrantes na Argentina”. *Expresso*, Lisboa, 6 de setembro de 2017.
- REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 45, set/dez. 2010.
- RIBEIRO, Nelson. A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação & Cultura*, n.º 3, 2007.
- RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RODRIGUES, Jaime. *O infame comércio: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/CECULT, 2000.
- RODRIGUES, Antonio Martins Edmilson. *Nair de Teffé: vidas cruzadas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002 (Os que fazem história).
- ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001.
- ROSMANINHO, Nuno. “Antonio Ferro e a propaganda nacional antimoderna”, In: TORRALBA, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- SÁ, Victor de. *Esboço Histórico das Ciências Sociais em Portugal*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa; Secretaria de Estado da Cultura Ministério da Educação e Cultura; Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- SAID, Edward W. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v1.
- SANTOS, Alcino [et. al.]. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v.2.
- SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

- SANTOS, Vítor Pavão dos. *Amália: uma estranha forma de vida*. Lisboa: Verbo, 1992.
- SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Complexo de Zé Carioca, notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out. 1995, ano 10, nº 29, p. 49-63.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- SILVA, Joaquim Palminha. “Fialho de Almeida”, In: FRANCO, António Cândido (org.). *Fialho de Almeida: cem anos depois*. Évora: Editora Licorne, 2011.
- SILVA, Rubens Alves da. “Chico Rei Congo do Brasil”, In: SILVA, Vagner Gonçalves da. *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*, São Paulo: Selo Negro, 2007.
- SILVEIRA, Éder. *Oswald ponta de lança e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2016.
- SILVEIRA, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2009.
- SKOLAUDE, Mateus Silva. *Raça e nação em disputa: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937)*. Porto Alegre: PUCRS, 2016, 310 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Veja, 2002.
- SZESZ, Christiane Marques; RIBEIRO, Maria Manuela Tavares; BRANCATO, Sandra Maria Lubisco; LEITE, Renato Lopes; ISAIA, Artur Cesar (Orgs.). *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.
- TINHORÃO, José Ramos. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho da Musica, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro S/A, [S.I.].
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TOLIPAN, Sergio [et. ali]. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- TORGAL, Luis Reis. “Estado Novo” em Portugal: ensaio de reflexão sobre o seu significado. *Estudos Ibero-Americanos*, XXIII(1) – junho, 1997.
- TORGAL, Luis Reis. “O Estado Novo: fascismo, salazarismo e Europa, In: TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000.

TORGAL, Luis Reis. O Modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar: António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo. *Estudos em Homenagem a Luis António de Oliveira Ramos*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. “A História através da História”, In: *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates, 1988.

TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

UNESCO. *Nomination file n. 00563 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2011*. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2011.

UNESCO. *Nomination file no. 00363 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2010*. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2010.

VARGAS, Getúlio. *O governo trabalhista do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

VASCONCELLOS, Gilberto Vasconcellos; SUZUKI Jr, Matinas Suzuki Jr., “A Malandragem e a formação da música popular brasileira”, In: PERUCCI, Flávio de Oliveira [et al.]. *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. – (História Geral da Civilização Brasileira, tomo III, v. 11).

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1964, v.1.

VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELLOSO, Monica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997.

VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VELLOSO, Monica. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VELOSO, Caetano. “Onde o Rio é mais baiano”, In: *Especial Nu com a minha música: Caetano Veloso canção por canção*. Rio de Janeiro: Radio Batuta, Instituto Moreira Salles, 2013.

VELOSO, Caetano. Onde o Rio é mais baiano. Intérprete: Caetano Veloso, In: VELOSO, Caetano. *Livro*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. 1 CD. Faixa 3 (3’22”).

VELOSO, Caetano. “Carmen Miranda Dada”, In: _____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. “Carmen Miranda não sabia sambar”, In: _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (1954-1956)*. Curitiba: UFPR, 2002, 157 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

SÍTIOS CONSULTADOS NA INTERNET

Academia Brasileira de Letras: www.academia.org.br
Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, Espanha: www.boe.es/
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo (USP): digital.bbm.usp.br
Biblioteca Digital, Faculdade de Letras, Universidade do Porto: ler.letras.up.pt
Biblioteca Nacional de Portugal: www.bnportugal.gov.pt/
Biblioteca Nacional, Brasil: www.bn.gov.br
Blog da Boitempo: boitempoeditorial.wordpress.com
Blue Mountain Project: <http://bluemountain.princeton.edu/>
Bureau International des Expositions (BIE): www.bie-paris.org
Câmara dos Deputados, Brasil: <http://www.camara.leg.br>
Camões Portugal – Instituto da Cooperação e da Língua: www.instituto-camoes.pt
Departamento de Difusão Cultural, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: <http://www.ufrgs.br/difusaocultural>
Diário da República eletrônico, Portugal: dre.pt
Correio da Manhã, Lisboa: cmjornal.pt/
Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP): www.eca.usp.br/
Jornal Expresso, Lisboa: expresso.pt
Hemeroteca Municipal de Lisboa: hemerotecadigital.cm-lisboa.pt
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): iphan.gov.br
Instituto Moreira Salles: ims.com.br/
Internet Archive: archive.org
Museu do Fado: www.museudofado.pt
Notícias Magazine: <http://www.noticiasmagazine.pt>
Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles: www.radiobatuta.com.br
Seminário Internacional Fazendo Gênero, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC): www.fazendogenero.ufsc.br
Sítio das Comemorações do 1º Centenário da Morte de Rocha Peixoto: www.cm-pvarzim.pt
UC Digitalis, Universidade de Coimbra: digitalis.uc.pt/
United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco): ich.unesco.org