

Gostaríamos de esclarecer que este texto faz parte de um projeto mais amplo que deverá resultar em um livro, que virá acompanhado por um CD contendo as músicas referidas no ensaio. Com a combinação desses recursos teremos a oportunidade de melhor explorar a natureza híbrida da canção, ao mesmo tempo verbal e poética, musical e interpretativa, abordando, de forma produtiva, tanto a análise das letras em sua estrutura narrativa quanto sua peculiar condição de *letra em melodia*, o que permite retomar os procedimentos de oralidade, de dicção e de ritmo próprios à natureza da canção. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XXIX Encontro Anual da Anpocs, realizado em Caxambu, em outubro de 2005. Agradecemos os comentários de Santuza Naves, Marcos Chor Maio, Heloisa Pontes e Isabel Lustosa, que muito contribuíram para o refinamento do argumento.

HELOISA STARLING

LILIA MORITZ SCHWARCZ

HELOISA STARLING

é professora de História da UFMG.


LILIA MORITZ SCHWARCZ é professora de Antropologia da FFLCH-USP.

Lendo canções e arriscando um refrão

INTRODUÇÃO

O objetivo deste ensaio é refletir sobre o modo como a moderna canção popular urbana brasileira representou a imagem dos negros, sobretudo mulatos e mestiços, durante as quatro primeiras décadas da República¹. Com efeito, em uma sociedade como a brasileira, cuja principal marca política vem sendo desenhada pelas tênues e tensas fronteiras que separam o mundo privado e a esfera pública, e onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o

¹ É preciso destacar que, apesar de qualitativamente convincente, este levantamento não se pretende exaustivo. Parte significativa da pesquisa musical e discográfica para este artigo foi realizada por Bruno Viveiros, pesquisador do Projeto República: Núcleo de Pesquisa, Documentação e Memória do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. As autoras também agradecem a Mauro Braga pelo acréscimo de novas canções que ajudaram a completar esta etapa da pesquisa.



hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva, esse tipo de material acabou por demonstrar a força e penetração das representações sociais que, por suposto, não se separam do real. Afinal, se raça é uma construção social, histórica e política, além de um conceito que não se sustenta biologicamente, não deixa de ser, também, um “conceito tóxico”, conforme definiu o sociólogo Paul Gilroy (2000), uma vez que contagia o tecido social e com isso ganha realidade. Ou seja, a despeito de raça poder ser entendida como um “marcador de diferença”, tal constatação não elide sua utilização pragmática e política. Com efeito, esse tema estará presente nas letras das canções, por vezes de forma indireta, em outros momentos de maneira alusiva, e em muitos contextos como uma referência direta.

Por essa razão, as canções selecionadas sugerem ao pesquisador ir mais adiante. Afinal, nosso cancioneiro popular logrou diferentes modos de inserção no mundo público, em parte, é claro, por conta do espaço sensível de sua divulgação, mas, em parte, também, por causa das condições estruturais de um país onde a persistência e a amplitude social do analfabetismo e a presença de uma população em larga medida iletrada, semi-escolarizada, fornecem um horizonte de reconhecimento à sociedade brasileira perpassado pela força da oralidade e pela hipertrofia da esfera privada². Como resultado desse processo, no caso desta pesquisa, sambas e marchas carnavalescas são definidos como textos de leitura alargada capazes de expor um certo conhecimento de nós mesmos e transmitir um conjunto de valores, sentimentos e idéias que estão na base de formação e de

2 Ver, por exemplo: Lima, 1981; Souza, 1976.



ampliação da esfera pública no país. Não por acaso, o traço essencial e mais evidente de nossa produção musical moderna é sua capacidade de produzir canções que funcionam como uma fantástica abreviação narrativa fisgada pela melodia – canções que, quando ouvidas, acarretam uma espécie de auxílio, não pragmático, não utilitário, para elaboração de uma certa imagem de mundo comum que possa ser válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade. Mecanismo eficiente de diálogo, troca e integração de públicos diversos, a canção corta transversalmente o mundo da *pólis*, acolhe os cidadãos e fornece temas e vocabulário para alimentar o debate sobre a realidade brasileira, produzindo referências comuns em um mundo marcado por interesses particulares e apetites privados³.

Uma canção é, também, um *corpus* documental muito característico, por conta tanto de sua natureza híbrida, ao mesmo tempo verbal e poética, musical e interpretativa, quanto de sua capacidade para engendrar uma estética própria. Toda canção está a serviço do estado musical da palavra, o que exige uma abordagem específica de interpretação que precisa levar em conta o nexos necessário entre a voz, a melodia e a palavra⁴. Assim, mesmo no caso de um ensaio como este, preocupado, sobretudo, em explorar a análise das letras das canções em sua estrutura narrativa, não há como desconsiderar a importância do efeito produzido pela articulação entre os elementos poético, verbal e musical que conformam a natureza singular da canção para que essa se realize no mundo público e em sua dimensão estética.

Contudo, toda canção é igualmente uma forma muito peculiar de narrativa em cujo conjunto é possível injetar certa dose de historicidade, de modo a considerá-la como *texto* que precisa ser explorado em consonância com seu mundo intelectual e político. Nesse caso, *texto* deve ser entendido numa definição de sentido amplo – inclui, por exemplo, imagens, obras literárias, ensaios e teoria política, canções e peças musicais, estilos arquitetônicos – e fornece ao investigador tanto uma gramática

das linguagens políticas empregadas por seu autor quanto o substrato para o tipo de intervenção na cena pública que seus conteúdos constituem. Num sentido muito preciso, *texto*, além de ter um, ou vários, significados, é também uma ação – um ato de fala – produzida para reagir a fatos passados, modificar fatos presentes ou criar futuros (Skinner, 1969).

A rigor, canções são ambíguas – como todo *texto*, terão sempre vários significados além daquele pretendido pelo compositor e podem ser entendidas de diferentes maneiras. Contudo, canções transmitem também o *contexto* intelectual e político que conferem sentido a essa obra, o conjunto de argumentos nos quais o compositor pretendeu intervir e o tipo de intervenção que seu texto procurou constituir no debate político de sua época. Assim, recursos retóricos como o humor, a sátira e o riso, ou, ainda, a identificação de valores, princípios ou idéias que motivaram o compositor a criticar, satirizar, repudiar, afirmar ou negar determinada conjuntura são sempre, em primeiro lugar, estratégias de intervenção de um autor.

Mas essas estratégias de autor constituem também a fonte de identificação dos *contextos* que oferecem sentidos ao *texto*. Na realidade, apesar de toda a sua variedade, *contextos* possuem uma característica principal – são sempre explicativos, assim como relacionais, uma vez que articulam temas próprios à sua época e a um vocabulário de época. Nesse sentido, apontam para o que poderia ser chamado *tempo da obra*: revelam as razões pelas quais determinadas posições foram tomadas, seu motivo e entendimento; revelam igualmente as suposições, crenças e idéias – uma espécie de visão de mundo articulada – que oferecem sentido aos eventos manifestos de uma determinada época histórica (Skinner, 2003; Pocock, 2003a).

Entretanto, é sempre possível integrar *texto* e *contexto*, de modo a articular as duas dimensões que conferem sentido de interpretação histórica na abordagem da canção popular moderna brasileira. Esses *textos* quando ouvidos em contexto

3 Para a canção como uma forma singular de narrativa ver: Wisnik, 2004; Ribeiro et alii, 2003; Ferraz, 2003; Starling, Eisenberg & Cavalcante, 2004.

4 Ver, por exemplo: Wisnik, 2001; Naves, 1998; Barenboim & Said, 2003; Hobsbawm, 1990; Mattern, 1998; Lockard, 2000.

costumam incluir ainda a indicação de investigação para certos termos-chave cujo relacionamento recíproco, em condições de complementaridade ou oposição, pode constituir o cerne de uma determinada *langue* comum a vários compositores, mais ou menos contemporâneos, tanto aliados quanto adversários, que intervieram no período e se mostraram capazes de produzir e atualizar uma gramática política por meio de suas intervenções particulares (Tully, 1988; Skinner, 2001; Pocock, 2003b).

Porém, no caso específico das canções que cobrem a primeira metade do século XX brasileiro e fornecem o *texto* a ser explorado por este ensaio, é possível ouvir em um desses termos-chave uma certa nota de persistência e duração que atravessa o tempo conjuntural de sua produção. Essa nota diz respeito a uma forma particular de expressão do tema da miscigenação, da questão racial (digamos assim) e de um vocábulo caro à época, mais conhecido como “democracia racial”. Utilizada por vários autores da época, como, por exemplo, Gilberto Freyre – antes dele, por Arthur Ramos, Cassiano Ricardo ou Menotti Del Picchia –, a expressão revela, já nesse momento, ser portadora de uma evidente ambigüidade diante do mundo público, uma vez que o termo *democracia* se distinguiu por adotar alguma forma de igualdade, ou melhor, de equiparação, de superação ou absorção de desníveis, enquanto *raça* apontava para a manutenção da hierarquia e da consolidação da diferença.

É essa a ambigüidade que aparece reiteradas vezes no *texto* das canções, como se o compositor popular quisesse destacar um certo manuseio complexo do tema ou sua veiculação por vezes problemática. Talvez por essa razão, tantas canções tenham tentado acolher o tema da miscigenação pelo recurso ao negativo inscrito no uso da ironia, da comédia e do humor⁵ – e, como conseqüência, terminaram, no mais das vezes, por sublinhar no riso e no cômico os elementos de polarização nítida, de evidente exagero, de ambivalência de posições que revelam o núcleo contraditório de um país profundamente mestiço em suas crenças e

costumes mas, ao mesmo tempo, pautado pela existência de uma hierarquia de raça arraigada na intimidade do mundo privado de seus habitantes.

Evidentemente, não se trata de advogar a inexistência (ou não) de racismos na canção popular – e, muito menos, ainda, de invocar uma positividade característica para o caso brasileiro. Além do mais, é bem verdade que não existem bons ou maus racismos – todos são igualmente deletérios; da mesma forma como também é possível afirmar que o racismo (talvez) seja um fenômeno de características universais. No entanto, vale a pena destacar que, para além do pano de fundo comum, existem diferenças importantes a serem anotadas. Em primeiro lugar, o fato de o racismo no Brasil não estar inscrito no corpo da lei e, ao contrário, se manifestar, como já dissemos, nos lugares mais privados. Por outro lado, e como afirma Peter Fry (2005), impera no país um certo modelo assimilacionista, herdeiro do projeto colonial português que, ao invés da segregação, impôs uma perspectiva mais miscigenada, mais conhecida por seu lema – *um Estado, uma Raça, uma Nação* – sobretudo no plano da cultura.

Por conta disso, será interessante sublinhar como, no momento específico em que a questão racial e uma certa África mitificada passaram a ser reelaboradas como elementos constituintes do Estado⁶, o cancionero popular refletiu, mas também elaborou e produziu, de maneira acelerada, representações sobre o tema. Por essa razão, o recorte cronológico proposto pelo artigo opera com canções produzidas entre dois momentos distintos: o início do século XX, que colocou em marcha a configuração de um gênero musical próprio para o consumo popular e para a produção em série – o samba; e os anos da década de 1940, a partir de quando a hegemonia dos conteúdos passionais passou a se manifestar no cancionero popular, sobretudo, no gênero híbrido que ficou conhecido como samba-canção.

Temos, assim, o desafio de trabalhar com duas formas musicais principais: o samba e a marcha. No caso do samba, as canções mobilizadas pela pesquisa cobrem

5 A esse respeito ver: Skinner, 2001.

6 Ver, entre outros: Schwarcz, 1999a.

três momentos diferentes do seu processo de consolidação. O primeiro, marcado pela hegemonia de sua forma de partido-alto carioca, profundamente associado às casas das *tias* baianas – tia Ciata, tia Amélia, tia Perciliana –, ao bairro da Saúde, no centro do Rio de Janeiro, e a compositores como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. Esse samba *de tipo mais antigo*, como gostam de dizer os especialistas, é resultado da combinação de uma série de temas urbanos e pseudo-sertanejos ainda sintonizados com a instabilidade rítmica das brincadeiras de roda, arrançados como obra coletiva de vários compositores, baianos e cariocas, ligados ao maxixe.

Já o segundo momento coincide com o desenvolvimento do “estilo moderno” do samba, ocorrido no final dos anos de 1920, e está associado ao bairro do Estácio, também no Rio de Janeiro, a uma maior capacidade de circulação do samba em lugares sociais da cidade e aos compositores Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura. Com marcação rítmica acentuada e uma definição identitária personificada na figura do malandro, a canção que emerge desse processo realiza o compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco⁷.

A década de 1930 definiu o terceiro momento de consolidação do samba caracterizando-o a partir de dois eventos marcantes: a institucionalização do carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas. É a famosa fase de ouro do samba urbano brasileiro: sua linguagem já se encontra definida; as principais formas de compatibilidade entre melodia e letra serão desenvolvidas por compositores do porte de Ary Barroso, Noel Rosa, Wilson Batista, Atilaf Alves, Assis Valente, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira; o resultado desse processo irá produzir o reconhecimento do samba como parte importante de uma identidade brasileira que se construía socialmente⁸.

Tão própria quanto no caso do samba é a trajetória da marcha. Com efeito, em-

bora convivendo intimamente com sambas carnavalescos durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, a *marchinha*, como ficou nacionalmente conhecida, é um gênero musical muito singular: surge, ao final da Primeira Guerra Mundial, como resultado de uma mistura melódica infernal que tem na sua origem um pouco de *ragtime* e *charleston*, outro tanto de modinha brasileira, além de uma boa dose rítmica apropriada das marchas características das revistas portuguesas e das bandas que se exibiam em retretas de coreto por todo o país. Mas, principalmente, a marcha instala-se, no Brasil, já associada ao carnaval, com compasso binário, andamento rapidíssimo e linguagem musical muito concentrada – só refrão e segunda parte. Suas letras fazem farto uso da sátira, do trocadilho, do subentendido, do *nonsense* e descrevem uma única situação que às vezes se expande em comentário, mas é sempre recorrente, e se volta para o refrão. Aguda, estrita, maliciosa, a *marchinha* cuidou de promover o desfile, pelas ruas da *pólis* brasileira, de uma idéia, uma opinião ou de um comentário sobre os acontecimentos do cotidiano, do comportamento e da vida política⁹.

Mas vamos às canções. Neste artigo, samba ou marcha, não importa. O que mais interessa é o conteúdo que revele a existência de diferentes alvos de discriminação – o judeu, o português, a mulher, a empregada¹⁰. E, sobretudo, o mulato e a mulata, o negro e a negra (como seus contrapontos a lembrar a escravidão), a temática da mestiçagem e da democracia racial. Por sinal, pode-se dizer, sem medo de errar, que o cancionário popular abordou sistematicamente a questão racial, ou melhor, o tema da cor e das práticas mestiças – em especial o samba e a religiosidade. É certo que tais assuntos foram tratados a partir de diferentes ângulos: no mais das vezes como elogio, mas, em certas ocasiões, como demérito; ora repensando a cor como capaz de provocar apenas um efeito passageiro na nomeação da nação, ora, ao contrário, tornando-a condição de exclusiva nomeação dessa mesma nacionalidade; ora produzindo a versão de um discurso próprio relativo à

7 Para os dois primeiros momentos de consolidação do samba, ver especialmente: Sandroni, 2001; Tatit, 2004; Moura, 2004.

8 Para a cena sonora dos anos 1930, ver: Giron, 2001; Tatit, 2004; Vasconcelos, 1964; Vianna, 1995.

9 Sobre a marcha, ver: Tatit, 2000; Tinhorão, 2002.

10 Ver, por exemplo, entre outras canções: Noel Rosa, “Cordiais Saudações”, 1930; Casemiro Costa & Claudino Costa, “Rato Rato”, 1904; Sinhô, “Já Já”, 1924; Ary Barroso, “Dá Nela”, 1930; Custódio Mesquita & Zeca Ivo, “Os Homens São uns Anjinhos”, 1932; Henrique Gonzales & Moreira da Silva, “Amigo Urso”, 1941.

construção de uma sensibilidade *cordial* diante do tema (já que, no interior dessa narrativa, cor e raça aparecem ancoradas apenas nas experiências do mundo privado), ora operando com uma visão quase épica e heróica da raça negra; ou, melhor dizendo, dessa cor do *bronze novo*.

Diante desse leque amplo, não é de estranhar que determinadas canções priorizem repensar no samba o tema da democracia. Nos termos de Sinhô, por exemplo, fazer samba poderia tornar o país mais democrático; teria efeito positivo na estrutura de mobilidade social do país. Sinhô sempre foi reconhecido como um fazedor de sucessos, um compositor preocupado em estruturar um samba urbano sem características étnicas determinantes e em profissionalizar esse ritmo com vistas a alcançar um público cada vez maior. Era um negro que entrava nos salões e, ingênuo ou irônico (quem sabe ingênuo e irônico), imaginava para o samba uma função de inclusão capaz de facultar ao sambista acessar alguma forma de igualdade; ou melhor, de equiparação, de superação ou absorção de desníveis:

“Até que enfim eu já vi
O violão ter valor
Ser dedilhado
Pela elite toda em flor
Já pode um preto cantar
Na casa do senador
Que tem palminha
Desde os filhos ao doutor”
(Sinhô, “Professor de Violão”, 1931).

Da mesma forma, também não é por acaso que, nas canções, o termo *raça* aparece associado, de maneira recorrente, aos mecanismos de construção republicana e de representação nacional. O argumento é fartamente conhecido: a mestiçagem tem sido o traço positivo da nossa singularidade, ao mesmo tempo, solução para os dilemas da integração nacional e chave capaz de operar com as possibilidades de construção de uma civilização nos trópicos. Fruto do esforço deliberado de produção de uma imagem eufórica do país, dessa mistura de raças depende a trajetória promissora da nação

brasileira – mistura branca e negra, bem entendido, uma vez que a cabocla índia aparece com pouquíssima freqüência nos versos das canções do período¹¹. Dito de outra forma: no Brasil, mestiçagem é destino:

“Eram três os continentes
E três raças diferentes
A sonhar a noite inteira
O silêncio era profundo
Quando veio ao Novo Mundo
A mulata brasileira!”
(Custódio Mesquita & Joracy Camargo, “Mulata Brasileira”, 1944)¹².

A rigor, mestiça é a nação, a cultura e a própria prática da democracia. Com efeito, se, nos termos de Sinhô, a mistura entre samba e democracia era principalmente condição de superação de desníveis sociais, no argumento de Pixinguinha e Cícero de Almeida, ao contrário, essa mistura incluía outros novos ingredientes. Em “Samba de Fato”, por exemplo, os versos da canção apontavam para o ideal normativo de uma democracia alargada pela prática do samba que parecia funcionar como uma espécie de franquia política devidamente universalizada, apta a produzir uma efetiva inclusão de todos os brasileiros, no seio da sociedade, em plena igualdade de condições de participação na vida pública:

“Samba do partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato
Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Doutor formado de anel de ouro
Branca cheirosa de cabelo louro
Também vai negro que é gente boa
Crioula prosa a gente dá coroa
Porque no samba negro tem patente [...]
Se por acaso tem desarmonia
Vai todo mundo pra delegacia”
(Pixinguinha & Cícero Almeida, “Samba de Fato”, 1932).

Contudo, a considerar o argumento de Pixinguinha, a natureza desse ideal de democracia era especialmente ambígua: de um lado, a canção reproduzia o funciona-

¹¹ Durante o período romântico, mais explicitamente em torno dos redutos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, uma mestiçagem de branco com um índio totalmente idealizado foi selecionada. O resultado produziu inclusive a imagem oficial do Segundo Reinado brasileiro. Ver, nesse sentido, entre outros: Schwarcz, 1999b.

¹² Ver também: Chiampi, 1980.

mento da casa de tia Ciata – ou da Praça Onze, no Rio de Janeiro, palco principal do carnaval carioca até a década de 1930 – para sublinhar no samba sua condição de fronteira sem limites precisos entre a cultura negra e a branca européia, condição profundamente igualitária onde se interpenetravam instituições e práticas sociais. De outro lado, porém, os versos da canção também pareciam apontar para um certo problema na concretização política desse ideal democrático já que só se atravessava essa fronteira sob certas condições: tal como ocorria em casa de tia Ciata, apenas a elite “dos bambas” e seus convidados – gente de prestígio econômico e social no Rio de Janeiro – podiam, de fato, tomar parte ativa no samba.

Em outros compositores, porém, como Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, pareceu prevalecer a suposição de que se aquilo que distingue a democracia das outras práticas de convivência política é alguma forma de igualdade, então, talvez fosse melhor idéia alimentar essa prática através da adoção de uma “ética das virtudes”. Mais especificamente, diriam os autores, seria conveniente alimentá-la através da prevalência da virtude da tolerância – a única capaz de combinar o esforço de desfazer preconceitos e ortodoxias com a disposição para respeitar a estranheza aparente do outro:

“Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba coitado devia acabar
Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça mistura de cor
Madame diz que o samba é democrata
É música barata sem nenhum valor
Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que o samba é vexame
Pra que discutir com Madame?”
(Janet de Almeida & Haroldo Barbosa, “Pra que Discutir com Madame”).

Tolerare (termo evidentemente ambíguo) significa suportar aquilo que, sabe-se,

é diverso, mas também combater – é algo que se ensina e que se aprende, o esforço de revelar dessemelhanças naquilo que parece ser homogêneo até o ponto em que um pode finalmente ir ao encontro do outro, tal como sugerem os versos da canção. A idéia de que a prática democrática exige tanto o encontro de contrários quanto o abandono da noção de que o outro é sempre e só o provocador a ser isolado e, no limite, considerado como desviante ou anti-social aponta, no samba de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, para uma noção de justiça e de igualdade que constrói a figura do cidadão – e, de certo modo, avança com a definição de democracia para além dos imperativos da sobrevivência sustentados, por exemplo, nos versos das canções de Sinhô ou Pixinguinha.

Entretanto, é bastante provável que essas canções sejam também tributárias, para além do debate intelectual, de uma certa noção de democracia disseminada pela ação das grandes sociedades que regeram o carnaval carioca desde a segunda metade do século XIX até o início do século XX. A existência dessas sociedades, em especial, do Clube dos Democráticos Carnavalescos, com um traço de forte convivência racial, do Clube dos Tenentes do Diabo, marcadamente abolicionista, e do Clube dos Fenianos, de clara opção republicana¹³, ofereceu uma espécie de “vocabulário básico” aos sambistas, na prática de certos valores do mundo público, como igualdade, tolerância e sobretudo em fraternidade, e ajudou a criar entre eles uma cultura mais democrática do que a até então existente, em uma sociedade tão profundamente hierarquizada como a brasileira. A rigor, esses clubes, a meio caminho entre o mundo privado e a vida pública, cederam seus salões para um tipo específico de convivência que, no limite, terminou em samba.

Seja como for, e apesar das diferenças, o termo *democracia*, em qualquer dessas canções, garante, em primeiríssimo lugar, uma forma de convivência política definida pela mistura: de raça, de cor, de contraste, de alteridades. Provavelmente por conta disso, o tema da miscigenação, conforme

13 Para as grandes sociedades, ver: Figueiredo, s/d; Flegê, 1978. Provavelmente por conta das grandes sociedades, vale anotar ainda, nas letras de samba, a popularidade desfrutada pelo termo *democracia* sempre associada à convivência racial harmônica. Ver, por exemplo os versos de “Vem Cá, Mulata” (1906), de Bastos Tigre e Arquimedes de Oliveira: “Vem cá, mulata/ Não vou lá não/ Sou democrata/ De coração”. Ou os versos de “No Bico da Chaleira” (1909) com críticas ao senador gaúcho Pinheiro Machado e um estribilho de muito sucesso no carnaval daquele ano: “Quem vem de lá/ Bela loiá/ O abre alas/ Que quero passar/ Sou democrata/ Água de prata/ Vem cá mulata/ Que me faz chorar”.

aparece no cançãoeiro, é bem característico. Valoriza cores – branco, preto, anil, louro, bronze, escuro, moreno –, mas não aponta raça; é assimilacionista no plano da cultura, mas confirma o racismo e as formas de discriminação no terreno do privado.

Em tal cenário, porém, o argumento é duplo. Com efeito, ao mesmo tempo em que confiam numa pedagogia deliberadamente normativa para a construção de um modelo democrático de participação política, as canções indicam os limites de uma experiência política como a brasileira, com graves dificuldades para produzir uma cultura democrática ou materializar o aprofundamento qualitativo da forma e da prática da democracia entre nós. Dito de outro modo: numa sociedade marcada historicamente pela desigualdade e separada pela distância de padrões confortáveis à consolidação da democracia, sobretudo, no nível do mundo da vida e da sociedade civil, a cor se estabelece no cotidiano e o racismo se afirma basicamente de forma privada.

Esse tipo particular de racismo aparece de diferentes maneiras nos versos das canções, mantendo, porém, algumas ênfases principais: com relação à sexualidade da mulata exótica, sensual e muito perigosa porque feiticeira, macumbeira; reafirmando (ou denunciando) formas de hierarquia arraigadas; indicando a raça como situação passageira e circunstancial; sinalizando para o preconceito reconhecido nas marcas de aparência física. O samba “Recenseamento”, de Assis Valente, por exemplo, produz um comentário exemplar sobre a ambigüidade dessa sociedade capaz de combinar no comportamento do mesmo personagem exclusão social com assimilação cultural. Ou então capaz de associar à figura do mulato uma definição da identidade nacional brasileira e, simultaneamente, uma denúncia desse racismo, que se esconde por detrás de uma suposta garantia da universalidade das leis, lança para o terreno do privado o jogo da discriminação e produz os embates humilhantes com as pequenas autoridades do cotidiano:

“Em 1940 lá no morro
Começaram o recenseamento
E o agente recenseador
Esmiuçou a minha vida
Que foi um horror
E quando viu a minha mão
Sem aliança
Encarou para a criança
Que no chão dormia
E perguntou
Se meu moreno era decente
Se era do batente ou era da folia
Obediente sou a tudo que é da lei
Fiquei logo sossegada
E lhe falei então:
O meu moreno é brasileiro
É fuzileiro
E é quem sai com a bandeira do seu
[batalhão”
(Assis Valente, “Recenseamento”, 1940)¹⁴.

QUANDO A MULATA É A TAL

Como se vê, nas notas da canção popular brasileira, sobretudo naquela que explode durante os anos 1930 até o período da assim chamada *era do rádio*, alguns temas aparecem de maneira reiterada. A exaltação de uma certa *diferença nacional*, dada por alguns elementos de distinção e particularidade, passou a ser sistematicamente celebrada por nossos bardos nacionais: de um lado, o elogio da natureza – o calor, o mar, os trópicos; de outro lado, a experiência brasileira de relações raciais que incluía a geração de mestiços bonitos, saudáveis, de hábitos alegres, por vezes exóticos, no mais das vezes harmoniosos. O tom zombeteiro das músicas, o perfil irônico e sem compromisso dos personagens ajudam a compor essa espécie de *tipo nacional* que incorpora a valorização da presença da *cor* e executa essa pirueta de transformar a mulata em símbolo e motivo de orgulho para a nação.

O corolário dessa façanha musical é a elaboração de uma certa resposta (digamos assim) capaz de organizar o passado nacional, fazer inteligível o presente e explicar

¹⁴ Vale observar que na gravação original o uso da flauta serviu para sublinhar a ironia do compositor e revelar, debochados na metáfora do recenseador, o papel da censura e a existência de um cotidiano profundamente autoritário orientando a vida da sociedade brasileira durante os tempos da ditadura Vargas.

diante das outras nações o que nos torna diferentes e precisa ser preservado, pois é garantia da nossa especificidade. De fato, não são poucos os momentos em que as letras ou o ritmo das canções revelam um interlocutor estrangeiro oculto – os ingleses, os americanos, os franceses –, para quem era preciso encontrar uma resposta que, no final das contas, nos colocaria em vantagem diante do resto do mundo. Nesse cenário, o ideal de mestiçagem acabou se transformando no *locus* da autenticidade nacional e a categoria *mulata* em uma espécie de acerto desse ideal. Nessa figura estava a possibilidade de promover um precário equilíbrio em que as diferenças conviveriam intensa e ambigualmente.

Com efeito, objeto dileto dos compositores – em sua absoluta maioria composta por homens –, a categoria *mulata* indica as relações que se estabelecem entre cor e gênero. Aí estão verdadeiros marcadores de diferença que se relacionam e se retroalimentam. Como diz Peter Fry (2005, p. 147), “nada é constante; o sentido nunca é universal, mas sim atribuído por sistemas culturais em situações concretas”. Raça, mas também gênero, sexo, idade e classe são categorias classificatórias que devem ser compreendidas como construções locais, históricas e culturais, que tanto pertencem à ordem das representações sociais – a exemplo das fantasias, dos mitos, das ideologias –, quanto exercem influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais. Definidas como “marcadores sociais da diferença” articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido apenas isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si – o que não quer dizer que possam ser redutíveis umas às outras. Na verdade, tais marcadores servem para estabelecer *relações de relações*.

Além do mais, pode-se localizar a produção moderna das categorias de *raça* e de *sexo* dentro de um projeto mais amplo de naturalização de diferenças, promovido pelos saberes ocidentais desde o século

XIX (Stocking, 1982; Foucault, 1977). Em contrapartida, porém, as crenças em atributos distintivos ligados às *raças* ou ao dimorfismo sexual persistem vigorosamente até os dias de hoje como mitos sociais e como base para a construção de tipos de diferença entre as pessoas, apesar de toda a argumentação e de toda a *desconstrução* científica contemporânea (Fry, 2005; Fausto-Sterling, 2000). Conceber *raça* e gênero como categorias articuladas (McClintock, 1995; Stoler, 1997; Stolleke, 1991; Corrêa, 2004) implica, portanto, não apenas o esforço de desnaturalizar e contextualizar categorias, seguindo o impulso clássico de uma antropologia social de base universalista que recusa correlações fixas entre características físicas e atributos morais e intelectuais. Significa também questionar as definições estreitas dessas categorias, muitas vezes vinculadas à agenda política do momento¹⁵.

A figura da *mulata* é, assim, um bom pretexto para refletir sobre a imbricação desses conceitos e de que maneira eles constroem e reiteram um modelo ambíguo do racismo *à brasileira*. De um lado, é evidente a relação de *pessoalidade* que tal personagem representa. Pelo coração, pelo *cordis*, por esse fundo emotivo extremamente rico e transbordante que orienta a formação social brasileira, inscreve-se a *memória afetiva* de nossas relações raciais e, quem sabe, a *mulata* representante de forma mais exemplar esse lado da moeda que não esconde um outro: implica nomear a exclusão e a discriminação. Além do mais, e como mostra Mariza Corrêa, enquanto o *mulato*, nos romances e livros, “carrega o peso da ascensão social, ou do desafio à ordem social, nas suas costas espadaúdas, com sua cintura fina as *mulatas*, no máximo, provocam descenso social e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano” (Corrêa, 1996, p. 40).

Dito de outra maneira: da mesma forma como supostas desigualdades biológicas ou raciais durante muito tempo serviram para cientificamente explicar desigualdades sociais, também as diferenças sexuais se perpetuam como parâmetro e nesse mesmo

¹⁵ Essa pequena reflexão é parte de um debate que vimos estabelecendo com Julio Assis Simões, a quem agradecemos por essas referências.

sentido. Por sinal, não só a “cor” das nativas sempre apareceu destacada nas anotações dos viajantes estrangeiros, como foi se afirmando um lugar ambíguo para a mulata, definida como o espaço de “encontro de raças; uma pororoca cultural” (Corrêa, 1996, p. 47). E não seria diferente no caso do modelo proposto pelas canções: o brasileiro nasce somente quando começa a mestiçagem:

“Eram três os continentes
E três raças diferentes
A sonhar a noite inteira
O silêncio era profundo
Quando veio ao Novo Mundo
A mulata brasileira!”
(Custódio Mesquita & Joracy Camargo,
“Mulata Brasileira”, 1944).

Contudo, o resultado apresentado no conjunto da produção musical brasileira sempre foi contraditório. A figura da mulata como traço emblemático de ideal da mestiçagem possuía evidentemente a vantagem de afirmar uma especificidade própria do brasileiro em sua relação com o “outro”, com o estrangeiro branco e europeu, por exemplo. Nesses termos, a mulata representava, sobretudo, o traço idiossincrático da identidade nacional, a *mistura bem-feita* entre a nostalgia do negro, a valentia do português e, curiosamente, a *cor* do índio – além de combinar três mulheres em uma só. Ao mesmo tempo, porém, essa mesma mulata era o resultado inseparável de um cruzamento fundamentado na existência de raças desiguais – e isso conferia ao resultado desse cruzamento também um valor depreciativo, que tornava os brasileiros, ao menos em parte, portadores de algo que não gostariam de ser:

“Índios nus escravizados
Negros fortes a penar
Produziram essa mistura
Essa estranha criatura
Que nem Deus soube criar
Negro deu a nostalgia
Português a valentia
E o índio deu a cor
Ela é feita de saudade



Sufrimento e falsidade
Como é próprio do amor
É por isso que a mulata
Quando gosta não maltrata
Porque sofre que faz dó
Mas senão é uma desgraça
Porque junta em sua raça
Três mulheres numa só”
(Custódio Mesquita & Joracy Camargo,
“Mulata Brasileira”, 1944).

Com uma imagem marcada pela ambigüidade e atravessada pela contradição, a mulata seria, porém, a melhor *tradução do Brasil*. Na canção “A Maior Descoberta”, de Cândido das Neves e datada de 1934, ela aparece novamente descrita a partir de sua versão positivada, não como veneno, mas tal qual redenção. E, sintomaticamente, nos versos dessa canção, sua existência foi saudada como a oportunidade de se proceder a uma outra grande descoberta, tão importante e decisiva quanto a própria descoberta do Brasil – a invenção de uma nova identidade:

“Que graça
Quando ela passa
Com vestido de cassa
E ternura no olhar
Então não há mais quem entenda
O seu Manuel da venda
Até fala em casar
Depois da descoberta do Brasil
A maior descoberta que se fez
Foi... foi... foi a mulata
A mulata que venceu mais uma vez
As louras pedem concordata
Perto da mulata
Que perdoa
Porém se chega o carnaval se vinga
Pois tem ela uma ginga
Que as louras não têm”
(Cândido das Neves, “A Maior Descoberta”, 1934).

Como se vê, diante da mulata não havia concorrência possível. Da mesma maneira como não parecia haver dúvida diante do sucesso de uma compreensão política da mestiçagem como símbolo do nacionalismo

brasileiro aparentemente capaz de dissipar possíveis polarizações e animosidades raciais. A mestiçagem era a única coisa que o país possuía de mais original, e isso deveria ser fonte de orgulho nacional:

“Branca é branca
Preta é preta
Mas a mulata é a tal
Quando ela passa todo mundo grita
Estou aí nessa marmitta
Quando ela bole com seus quadris
Eu bato palmas e peço bis
Mulata cor de canela
Salve, salve, salve, salve ela!”
(João de Barros & Antônio Almeida, “A Mulata É a Tal”, 1948).

Contudo¹⁶, se durante a primeira metade do século XX a mulata exemplificava principalmente uma posição *entre* duas propriedades singulares – e, por conta dessa combinação delicada, permitia aliar gênero a raça –, sua mestiçagem também podia revelar a existência de uma outra forma de sociabilidade. De fato, diferente do lugar social ocupado no interior da família patriarcal branca pela figura da *mãe preta*, a mulata é principalmente definida por sua sensualidade e beleza; é o outro lado da escrava ou da “negra”, mais associado à idéia da submissão. No entanto, é também nessa chave que ela se converte (ou não) em objeto de domínio. Portanto, essencialmente ambígua, a mulata tanto se transforma em objeto de fruição sexual quanto subverte a equação quando é ela que domina a situação. Em princípio, seu equilíbrio é sempre precário, oscilando entre antagonismos e em meio a diferenças que parecem conviver entre si pacífica e intensamente. Por isso mesmo, no cancionário popular, ela concentra (e revela) muitos estereótipos raciais em uma única personagem. É o caso, por exemplo, da figura da mulata sensual e infiel que surge já no final do século XIX convertida em símbolo das experiências pré ou extraconjugais do homem branco nos versos de uma canção que também não deixa passar sem glosa a *mise-en-scène* da proclamação da República:

¹⁶ Nem pretos, nem brancos; era a miscigenação que nos definia de forma indelével. Na realidade seria preciso transcorrer ainda cerca de cinco décadas para que as divergências entre os compositores sobre as consequências produzidas pela aceitação acrítica dessa identidade mestiça na conformação da nossa acanhada esfera pública viessem à tona. Com efeito, somente em 1992, na canção “Americanos”, Caetano Veloso tratou de escancarar, no timbre de uma voz sutilmente ameaçadora, o avesso dos versos de Braginha, sobretudo com a intenção de argumentar que o ideal da miscigenação, no Brasil, neutraliza a identificação racial, promove a discriminação e veda o acesso dos não-brancos ao catálogo de direitos, ao mesmo tempo em que nega a existência do racismo: “Para os americanos branco é branco, preto é preto/ [E a mulata não é a tal]/ Bicha é bicha, macho é macho/ Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro/ E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se/ Concedem-se, conquistam-se direitos/ Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime/ E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu/ Mesmo sei/ Entre a delícia e a desgraça/ Entre o monstruoso e o sublime” (Caetano Veloso, “Americanos”, 1992).

“Fui ao Campo de Santana
Beber água na cascata
Encontrei o Deodoro
Dando beijos na mulata
A mulher do Deodoro
É uma grande caloteira
Mandou fazer um vestido
Mas não pagou a costureira”
(autor desconhecido, “Cordão”, data provável: entre 1889 e 1894).

Mas a mulata também aparece travestida no estereótipo racial feminino, como portadora de uma autonomia que a faz escapar da lógica machista e patriarcal da sociedade brasileira. Encarnação de uma certa ânsia de independência, essa é uma personagem mítica, variável, caprichosa, e muito inconstante:

“Ó mulata tão faceira
Não faz nada o dia inteiro
Passeia todos os dias
Com casado ou com solteiro
Vem cá mulata
Não vou lá não
Vou já vestir
Meu casaco a prestação
Eu conheço duas moças
Igual ainda não houve
Elas vão para namorar
No Rio Comprido um papa-couve
A mulata feiticeira
Mora lá no Itapiru
Quando vê outra casar
Fica que nem urubu”
(Careca, “O Casaco da Mulata É de Prestação”, 1924).

A mulata opera, dessa maneira, como tipo feminino portador de uma sexualidade que a transforma num perigo social desconcertante. Uma personagem que realmente escapa à lógica masculina. Descontrolada, ameaçadora, perigosa... ela é capaz de fazer o compositor perder-se de si e de seu mundo:

“Ai mulata assanhada
Que passa com graça
Fazendo pirraça

Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente
Ai mulata
Se eu pudesse
E se o meu dinheiro desse
Eu te dava sem pensar
Essa terra esse céu esse mar
E ela finge que não sabe
Que tem feitiço no olhar
Ai meu Deus
Que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu pegava a escurinha
Prendia no meu coração
E depois a pretoria
É quem resolvia a questão”
(Araulfo Alves, “Mulata Assanhada”, 1961).

Nos versos de Araulfo Alves a mulata livre ou “alforriada” por sua condição especial foi, assim, convertida a uma outra categoria; aparece como contraponto da escrava e também da negra. Sem ser branca (ou exatamente por conta disso), ela também não estava controlada por nenhum limite, nem pelo da negritude, nem pelo da servidão. Não por acaso, “Mulata Assanhada” é um samba de ritmo rápido, frases curtas, meio brejeiro e perfeitamente desfrutável como o caminhar da personagem – e com tais recursos foi capaz de associar ao balanço da mulata tanto a definição de um modo de ser absolutamente natural quanto um conteúdo de satisfação com a vida, além do orgulho de viver num país onde tudo é misturado.

Essa é uma história que, em geral, o compositor popular gosta de repetir para si próprio: diplomada em matéria de samba e batucada, liberta por ser moça formosa, mas também fiteira, mentirosa e muito vaidosa, a mulata é “presente” a ser cuidadosamente preservado como garantia de nossa especificidade. Representa parcela importante nos encantos e na afirmação de uma determinada identidade que se constrói nesse contexto – ainda que este seja um país precário, meio insolvente, meio exótico, e que, graças a seu estilo de vida leviano, estava, já em 1932, prestes a ser vendido:

“Quem dá mais?

Por uma mulata que é diplomada
Em matéria de samba e de batucada
Com as qualidades de moça formosa
Fiteira, vaidosa e muito mentirosa
Cinco mil réis, duzentos mil réis, um
[conto de réis!
Ninguém dá mais de um conto de réis?”
(Noel Rosa, “Quem Dá Mais”, 1932).

Noel estava com certeza sendo irônico, mas a idéia da mulata como objeto de disputa, de reconhecimento internacional e, digamos, de exportação era, no fundo, uma proposta irresistível para o anseio de *status*, para a afirmação da grandeza nacional:

“A vitória há de ser tua
Tua... tua...
Moreninha prosa!
Lá no céu a própria lua
A lua... a lua...
Não é mais formosa!
Rainha da cabeça aos pés
Morena eu te dou grau dez!
O inglês diz *yes my baby*
O alemão diz *ya corração*
O francês diz *bon jour mon amour*
Très bien! très bien! très bien!
O argentino ao te ver tão bonita
Toca um tango e só diz *milonguita*
O chinês diz que diz mas não diz
Pede bis, pede bis, pede bis”
(Ary Barroso & Lamartine Babo, “Grau Dez”, 1935).

Como mostra Bakhtin, o riso nem sempre é uma força de alienação; ao contrário, tanto pode se constituir em um modo de crítica e de autoconhecimento quanto gerar uma estratégia subversiva que desvia o cotidiano de sua ordem habitual, critica os costumes, inverte os valores, desmitifica o poder, encena o ridículo de uma situação que não é para ser levada a sério (Bakhtin, 1987). Nesse sentido, quem sabe então a melhor caracterização para a mulata esteja sintetizada na canção “O Teu Cabelo Não Nega”, de Lamartine Babo, que resumiu, com sua sonoridade maliciosa e fraseado irônico, um conjunto de atributos da perso-

nagem até então dispersos e estranhamente positivados.

Um primeiro conjunto: o tema da cor que no Brasil faz o duplo de raça – ela é mulata por conta de uma cor que não pega, mas que também não nega. Aí estaria a situação passageira, a idéia do preconceito de marca, como define Oracy Nogueira, presente no Brasil¹⁷. A cor varia e é contingente; no entanto, o cabelo é que não nega. Lamartine revela, na canção, um evidente espírito conciliador, quando destaca, por meio da mulata, uma democracia racial sem precedente. Contudo, o próprio arranjo musical é a paródia carnavalizada de um hino: invoca, simultaneamente, um tempo modificado, canonizado até, e sua inversão. Um tempo às avessas, uma vida deslocada de seu curso habitual. O riso é um elemento inseparável da canção – como, de resto, de praticamente toda a obra musical de Lamartine – e orienta a profunda ambivalência dos versos sustentados pelo contraste entre aquilo que “é ou não é”. O cabelo não nega (e assim é), mas como a cor não pega (também não é).

Um segundo conjunto interpretativo: a função de escape das animosidades raciais que permitiu ao compositor associar à mulata o tema do amor – elemento fundamental de ascensão e clareamento social. Além de incluir, é claro, o tempero característico, a alma cor de anil e a própria construção imaginária desse Brasil que se reinventa nos versos de uma canção:

“O teu cabelo não nega
Mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega
Mulata
Mulata quero teu amor
Tens um sabor
Bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata mulatinha meu amor
Fui nomeado teu tenente interventor
Quem te inventou
Meu pancadão
Teve uma consagração
A lua te invejando faz careta

17 Ver: Nogueira, 1985 (1954).

Porque mulata tu não és deste planeta” (Lamartine Babo & Irmãos Valença, “O Teu Cabelo Não Nega”, 1931)¹⁸.

Por conta desse conjunto de atributos a mulata sintetizou, de modo quase paradigmático, a forma complexa e ambígua com que se definiu a assim chamada *questão racial* no Brasil e sua maneira sempre “misturada” de definição, já que pautada em categorias múltiplas. De um lado, a sexualidade e o gênero revelam as relações assimétricas e de dominação que, sem dúvida, conformam um indigesto pano de fundo onde se movimentam os versos e o ritmo das canções. De outro lado, porém, no amor, no sabor, na cor e, sobretudo, na exibição escancarada de uma autonomia de vida intraduzível nos padrões da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, o compositor brasileiro desenhou uma outra relação com a figura da mulata, afetiva e sensível, talvez por acreditar que, apesar do precário equilíbrio, diferenças podem conviver entre si pacífica e intensamente. Nela se concentravam temas familiares que permitiam substituir a questão da raça pelo tema da cor ou, então, referir a um sincretismo que, de alguma maneira, estava a serviço do exotismo. Entre o preto e o branco, a mulata parecia ser, aos olhos do compositor, uma personagem muito mais “colorida”.

MULATO E MUITO MALANDRO

Par lógico da mulata, o mulato foi também um personagem cativo da moderna canção popular brasileira. Associado à malandragem, à falta de trabalho, aos espaços informais e em especial às rodas de samba, o personagem tornou-se famoso dentro e fora do país e passou a ícone de uma certa maneira de entender o Brasil. Dono de uma simpatia contagiante, o malandro representava a recusa de trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para a garantia da boa sobrevivência. É nesse contexto, inclusive, que a malandragem

(evidentemente mestiça) ganhou uma versão internacional quando, em 1943, Walt Disney apresentou pela primeira vez Zé Carioca. No filme *Alô Amigos*, um esperto papagaio, cheio de bossa, introduzia Pato Donald nas terras brasileiras, tudo com muito ritmo, cachaça e direito a Carmem Miranda—mais um símbolo para exportação—, além da já tradicional mistura de samba, som de maracas e frutas tropicais. Enfim, aí estava a nova personificação do país, agora imaginado nessa relação singular entre esferas públicas e privadas.

O sucesso foi tal que Zé Carioca retornou com o desenho *Você Já Foi à Bahia?*, mostrando aos americanos quão exótico e harmonioso seria o país, de norte a sul. Era o olhar que vinha de fora que reconhecia no perfil do malandro uma espécie de síntese local: a mestiçagem, a ojeriza ao trabalho regular, a origem em um meio economicamente desfavorecido, a opção pela festa e pelo samba, a valorização da intimidade nas relações sociais. Como dizia Wilson Batista, um dos grandes idealizadores da temática da malandragem como definição identitária para toda uma geração de compositores:

“Meu pai trabalhou tanto
Que eu já nasci cansado
Ai patrão
Sou um homem liquidado”
(apud Letícia Reis, s/d).

A rigor, malandragem é isso: uma construção imaginária pela qual a geração de sambistas que criou e desenvolveu o samba moderno se reconhecia e queria ser socialmente reconhecida. Nas canções da época, como “Mulato de Qualidade”, de André Filho, em 1932, ou no sucesso “O Que Será de Mim”, de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Santos, datada de 1931, ao mesmo tempo em que se produzia uma temática malandra e uma definição identitária para o sambista, foi também sendo construída uma nova figura nacional:

“Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é que dá a sina

¹⁸ Originalmente composta por uma dupla de compositores pernambucanos, os irmãos Valença, com o nome de “Mulata” e excessiva cor regional, tanto o ritmo quanto a letra dessa canção foram modificados, a pedido da gravadora Victor, por Lamartine Babo que, contudo, conservou seu estribilho original. A versão definitiva conta ainda com uma magistral introdução de Pixinguinha e se transformou numa espécie de hino do carnaval brasileiro cantada desde então em todo o país.

E o valor dá-se a quem tem”
(Ismael Silva, Nilton Santos, Francisco Alves, “O que Será de Mim”, 1931)¹⁹.

Deus, no caso, era brasileiro e, pelo visto, também ajudou o país a reunir seus atributos nesse personagem. Contudo, a extensão e a intensidade da penetração da figura do malandro na vida nacional também podem ser avaliadas a partir da ação do Estado. Em 1938, em franca oposição à valorização do papel do malandro, o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) tratou de alterar as formas de representação do trabalho e da figura do trabalhador. Como resultado imediato desse esforço, em 1939, uma portaria oficial já proibia a exaltação de qualquer dos atributos próprios à definição de uma temática malandra. No início dos anos 40, porém, achando que ainda existia muito samba fazendo apologia da malandragem, o DIP tratou de *aconselhar* os compositores a adotarem outros temas, sobretudo de exaltação ao trabalho e condenação da boemia. A atitude levou ao surgimento de uma série de canções descrevendo personagens bem-comportados; levou também alguns compositores ao uso de certa opacidade enganadora, de certa dose de malabarismo retórico e musical para suscitar alguma estranheza e impedir uma recepção ingênua de canções que contam a aparente conversão de malandros em pacatos operários:

“Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário leva mais um
[operário

Sou eu que vou trabalhar”
(Wilson Batista & Ataulfo Alves, “O Bonde São Januário”, 1940)²⁰.

Seja como for, reprimido ou não, o malandro carregou consigo o preconceito que pairava na sociedade brasileira com relação ao trabalho, sobretudo manual, desde o período escravocrata. Dessa feita, porém, ainda que associada a *coisa de preto*, a aversão ao labor permaneceu ancorada na mestiçagem e vinculou-se ao malandro como principal representante dessa nova

versão da vagabundagem. A cor continuava presente, mas dessa feita era quase um cenário para resguardar as diferenças. Dito de outra forma: o critério ainda era a fenotipia; mas o acento não recaía mais na distinção biológica e sim na cultural. De fato, toda uma geração de sambistas adotou a malandragem, coringa do mulato, como definição identitária, e tratou de associar a essa definição elementos dispersos de uma certa africanidade difusa mas rápida e crescentemente convertida em atributo de nacionalidade:

“Na Pavuna
bum bum bum
tem um samba
que só dá gente reúna
o malandro que só canta com harmonia
quando está metido em samba de arrelia
faz batuque assim
no seu tamborim
com seu time enfezando o batedor
e grita a negrada
vem pra batucada
que de samba na Pavuna tem doutor
na Pavuna tem escola para o samba
quem não passa pela escola não é bamba
na Pavuna tem
canjerê também
tem macumba tem mandinga e
[candomblé
gente da Pavuna
só nasce turuna
é por isso que lá não nasce mulher”
(Almirante & Candoca Anunciação, “Na Pavuna”, 1930)²¹.

Ícone de determinada brasilidade, assim como ocorreu com a personagem da mulata, também o mestiço virou uma questão distintiva e nacional e, por conta disso, o malandro passou a ter a *cor* do Brasil – cor do bronze novo. Diplomado em samba, tocador de pandeiro, pouco afeito ao trabalho, inventivo e valentão, esse malandro transformou-se finalmente na nova e original imagem de um país que recém se libertara da representação de que a mestiçagem era um problema para a nação²².

19 Para a relação entre samba e malandragem ver, por exemplo: Sandroni, 2001; Matos, 1982; Maximo & Didier, 1990.

20 Evidentemente não faltaram paródias: “O bonde São Januário/Leva um português atório/ Pra ver o Vasco apanhar”, in Severiano & Mello, 1997, p. 196.

21 Vale lembrar que na gravação original dessa canção o perfeito e até então inédito aproveitamento da percussão sublinhou a presença dessa africanidade não por acaso miscigenada a um subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

22 Estamos nos referindo às análises realistas de finais do século XIX que viram na miscigenação um sinal de falência da nação.

“Moreno cor de bronze
Que nasceu na praça Onze
E se diplomou em samba
Na Academia do Salgueiro
Tem na cor a faceirice
E na voz toda a meiguice
Própria de um brasileiro
Não há nada no mundo
Que se compare a você
Seu amor é mais gostoso
É melhor o seu querer
Sua cor é maravilha
E vale mais que um tesouro
Por sua causa moreno
O bronze vale mais que o ouro”
(Custódio Mesquita, “Moreno Cor de Bronze”, 1934).

Com os sinais invertidos, o que até então era desvantagem nacional começa a ser transformado em fonte de orgulho, e a figura do mestiço foi sendo modificada: de elemento que marcou no país o índice de uma certa falência atribuída à miscigenação, passou a configurar uma opção para exportação. Em boa medida, porém, essa *cor de bronze* surgiu, de maneira consensual, num punhado de canções, como resultado do destino, desenhando um argumento que retoma, de perto, tanto as políticas de Capanema, no sentido de nacionalizar elementos afro-brasileiros, quanto a saída modernista – de Mário de Andrade a Gilberto Freyre –, que enxergava na mestiçagem nossa profunda redenção. Para além dos preconceitos e racismos que afloravam pelo mundo afora, nossa grande alternativa era a mestiçagem que, de biológica, se fazia cultural; a rigor, quase uma dádiva dos céus.

É claro que as canções não escapavam do conflito latente, próprio a esse modelo capaz de prescindir de expedientes mais regulares. Nesse caso, era muito frequente nos seus versos o malandro ficar mais ou menos escuro, mais ou menos claro, de modo a reafirmar práticas de uma sociedade como a brasileira que manipula com noções de raça social para revelar como por aqui se escurece ou se branqueia um indivíduo em função da situação econômica ou social de que desfruta²³.

“O escurinho era um escuro direitinho
Agora está com mania de brigão
Parece praga de madrinha
Ou macumba de alguma escurinha
Que ele fez ingratição
Saiu de cana inda não faz uma semana
Já a mulher do Zé Pretinho carregou
Botou embaixo o tabuleiro da baiana
Porque pediu fiado e ela não fiou
Já foi no morro da Formiga
Procurar intriga
Já foi no morro do Macaco
Já bateu num bamba
Já foi no morro dos Cabritos
Provocar conflito
Já foi no morro do Pinto
Acabar com o samba”
(Geraldo Pereira, “Ecurinho”, 1954).

Mas a construção imaginária da figura do malandro também significou uma segunda volta do parafuso no processo de conversão do mestiço em símbolo de nacionalidade. Nesse processo, pautado também por uma visão oficial, a desigualdade e a violência do dia-a-dia são como que desprezadas; tudo em nome de uma concepção idealizada de “nossa raça”, que ao menos por um momento parece ser suficiente para representar positivamente a nação. Por contraposição à modernidade ocidental (e até paulista), o malandro *carioca* era aquele que se opunha ao trabalho e à mercantilização da sociedade. Como mostrou Antonio Candido, em “Dialética da Malandragem”, estabeleceu-se no personagem uma espécie de dialética da ordem e da desordem: sem fazer exatamente nada de mal, o malandro não fazia nada também de bem (Candido, 2005). Como personagem que visa sempre ao proveito próprio e que seria elevado à categoria de símbolo nacional por Mário de Andrade, em *Macunaíma*, o malandro surge no romance analisado por Candido, *Memórias de um Sargento de Milícias*, na figura de Leonardo, que pratica o exercício da astúcia pela astúcia²⁴.

Nessa “terra de ninguém moral”, a intimidade seria moeda corrente e o malandro reinaria senhor de uma estrutura avessa ao formalismo. Insistir nessa faceta significa

23 Ver, entre outros, Silva, 1994.

24 Menos um anti-herói e mais uma recriação de traços populares, como Pedro Malasarte, o malandro de Manuel Antonio de Almeida resumiria, segundo Mário de Andrade, os “traços fundamentais do estereótipo do brasileiro”, o que permitiria saudá-lo como um ancestral de Macunaíma.

recuperar uma certa forma de sociabilidade inscrita em nossa história, que já estava presente na escravidão, sobreviveu alterada no clientelismo rural e resistiu à urbanização, na qual o princípio de classificação hierárquica manteve-se sustentado por relações íntimas. Aí residiria a singularidade da colonização ibérica, marcada pelos fortes vínculos pessoais, que tornaram fluidas e frouxas as delimitações entre esferas pública e privada de atuação.

É certo que em “Dialética da Malandragem” Candido se referia à sociedade de homens livres do Império. No entanto, é possível reconhecer como o passado é diferente, mas também semelhante, sobretudo diante desse mundo em que, no lugar dos direitos, instala-se o favor. A fluidez nas relações não surge, nesse caso, como adjetivação ou aconchego: é antes uma dura constatação. Aí estaria uma outra sociabilidade, porque diferente, que representaria nosso caminho particular e próprio de ingresso na modernidade.

E NO DETALHE... O JUDEU

Tanto a figura da mulata, quanto o personagem do malandro são produtos de uma certa imaginação cultural que supõe um Brasil racialmente harmônico e culturalmente híbrido. Uma terra em que todas as raças parecem conviver sem separação, com infinitas possibilidades de combinação entre elas e onde também parece sobrar pouco espaço, nas canções, para o conflito ou o questionamento. É claro que este texto elabora um recorte, e aguça um olhar sobre o tema da questão da raça. No entanto, e como já dissemos, são vários os momentos em que se percebe a discriminação. Dentre esses, quem sabe valha anotar um certo “parêntese” na canção popular, produzido pela presença inesperada do judeu, personagem que nunca é central, sempre secundário, mas que invariavelmente irrompe em cena apenas para atravessar esse ambiente quase idílico com uma forte dose de negatividade. Jamais como figurante principal, o judeu – quase um

intruso – surge na canção feito um ruído.

E surge de repente. Num dos poucos sambas de breque do repertório de Noel Rosa, por exemplo, “Cordiais Saudações”, de 1930, o tom burlesco da canção oscila entre o respeito às conveniências sociais e o mais completo imoralismo, entre o ressentimento do cidadão suburbano, seus modos pequeno-burgueses e seus amores paralelos – e inclui uma nota dissonante sobre o judeu:

“Estimo que este mal traçado samba
No estilo rude da intimidade
Vá te encontrar gozando saúde
Na mais completa felicidade
(Junto dos teus, confio em Deus)
Em vão te procurei
Notícias tuas não encontrei
Eu hoje sinto saudades
Daqueles dez mil réis que te emprestei
Beijinhos no cachorrinho
Muitos abraços no passarinho
Um chute na empregada
Porque já se acabou o meu carinho
A vida cá em casa está horrível
Ando empenhado nas mãos de um judeu
O meu coração vive amargurado
Pois minha sogra ainda não morreu
(Tomou veneno e quem pagou fui eu)
Sem mais para acabar
Um grande abraço queira aceitar
De alguém que está com fome
Atrás de algum convite para jantar
Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém
Podendo manda-me algum
Rio, 7 de setembro de 31
(Responde que eu pago o selo)”
(Noel Rosa, “Cordiais Saudações”, 1930
– grifos meus).

Nada dá muito certo na vida do missivista, o estilo é ácido, o breque assinalado por parênteses reforça o traço de oralidade – marca característica da escrita de cartas – o tom de deboche é evidente. No entanto, é interessante anotar esse lugar social: o do agiota. Nesse mundo em que as relações capitalistas estariam supostamente distantes, o judeu surge como um lembrete.

Dez anos depois, Moreira da Silva, perito em samba de breque e malandragem, gravou outro samba epistolar, com temática semelhante. O tom de zombaria está mais uma vez presente, a falta de sorte do missionário continua a mesma, são péssimas suas condições de vida. A rigor, inesperado, de fato, só o último verso da canção:

“Amigo urso, saudação polar!
Ao leres esta hás de te lembrar
Daquela grana que eu te emprestei
Quando estavas mal de vida e nunca te
[cobrei
Hoje estás bem e eu me encontro em apuros
Espero receber e pode ser sem juros
Esse é o motivo pelo qual eu te escrevi
Agora quero que saibas como me lembrei
[de ti
Conjeturando sobre a minha sorte
Transportei-me em pensamento ao Pólo
[Norte
E lá chegando sobre aquelas regiões
Vai vendo só quais as minhas condições
Morto de fome, de frio e sem abrigo
Sem encontrar em meu caminho um só
[amigo
Eis que de repente vi surgir na minha
[frente
Um grande urso apavorado me senti
E ao vê-lo caminhando sobre o gelo
Porque não dizê-lo foi que me lembrei
[de ti
Espero que mandes pelo portador
O que não é nenhum favor
Estou te cobrando o que é meu
Sem mais queira aceitar um forte
[amplexo
Deste que muito te favoreceu
Eu não sou filho de judeu, dá cá o meu!”
(Henrique Gonzales & Moreira da Silva,
“Amigo Urso”, 1941 – grifos meus).

Mais uma vez, o judeu é o outro – aquele que cobra ou lembra a cobrança – e permite extravasar tensões dessa sociedade que se capitaliza. Por outro lado, em boa medida, o judeu irrompe, nas canções, para cumprir o papel reservado ao estrangeiro, em termos amplos. Estrangeiro não só por nacionalidade, como por seus costumes e sua associação

ao dinheiro. Por contraposição, portanto, ele remete a um pano de fundo que é o de uma sociedade capitalista, pautada por “outras ordens” e formas de organização. Nelas, o samba não enche barriga, nem paga aluguel.

Impressiona, assim, o diálogo entre o cancionista popular e um certo modelo referido a uma visão oficial, na qual a desigualdade e a violência do dia-a-dia até parecem questões a serem menosprezadas. Não que o samba não exista e que essa sociabilidade cantada nos versos seja mera falácia. Ao contrário, vale a pena pensar não no que a canção esconde, mas no que fala e expõe o tempo todo. No limite, trata-se de nomear as ambigüidades de um modelo que se move a partir de esferas distintas. De um lado, um modelo da “ordem” racional capitalista, que nos nivela e faz do Brasil um país a mais, inserido em uma ordem internacional competitiva. De outro, um modelo identitário que reconhece a diferença e a particularidade. Aqui estaria uma sociedade, que, nos termos de Sergio Buarque de Holanda, se moveria a partir da intimidade, da familiaridade e da cordialidade. Não à toa o historiador, em *Raízes do Brasil* (Holanda, 1936), teria tratado desse impasse e das dificuldades que se colocavam diante de um projeto de modernidade. No país em que as esferas pública e privada se misturam (ou apresentam uma fronteira difícil), seus mulatos e mulatas da cor do café com leite são a tradução possível de uma estratégia nacional.

PARA TERMINAR: CORAÇÃO NÃO TEM COR

O cancionista popular canta, assim, uma certa brasilidade, marcada pela hipótese da *democratização* das relações sociais e pela crença na possibilidade de anulação dos conflitos de raça que começavam a explodir, sobretudo, em outras partes do mundo. No nosso caso, argumenta o compositor, tudo pode ter cor, menos o coração:

“Eu nasci num clima quente
 Você diz a toda gente
 Que eu sou moreno demais
 Não maltrate o seu pretinho
 Que lhe faz tanto carinho
 E no fundo é um bom rapaz
 Você vem de um palacete
 Eu nasci num barracão
 Sapo namorando a lua
 Numa noite de verão
 Eu vou fazer serenata
 Eu vou matar minha dor
 Meu samba vai, diz a ela
 Que o coração não tem cor”
 (Wilson Batista & Marino Pinto, “Preconceito”, 1934).

O coração não tem cor (assim como o Brasil), ou carrega impressa a cor do bronze, que nos distingue das demais nações? O tema só poderia mesmo terminar em samba. Basta lembrar que, nos anos 1950, a Unesco patrocinou um grande projeto contra o racismo quando o Brasil foi convertido em exemplo, modelo de uma convivência idílica entre populações distintas²⁵. Contudo, não é preciso ir tão longe para mostrar como uma das facetas dessas canções (sem dúvida, não a única) revela um caldo cultural, que seria de alguma maneira instrumentalizado pelo Estado, com vistas a se pensar em projetos de nacionalidade. Afinal, não há como esquecer: é nesse momento, para além do debate intelectual, que, no discurso oficial, “o mestiço vira nacional”, paralelamente a um processo de desafrikanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados.

Esse é o caso, por exemplo, da feijoada, naquele contexto destacada como um “prato típico da culinária brasileira”. Originalmente conhecida como “comida de escravos”, a feijoada se converteu, a partir dos anos 30, em “prato nacional”, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem. O feijão (preto ou marrom) e o arroz (branco) remetem metaforicamente aos dois grandes segmentos formadores da população. A eles se juntaram os acompanhamentos, a couve (o verde das nossas matas), a laranja (a cor de nossas riquezas). Assim como já havia ocorrido no caso da canção “Café com Lei-

te”, de Freire Júnior, composta em 1926²⁶, é possível dizer que numa determinada cultura popular e mestiça se selecionavam os novos ícones da nacionalidade: da cozinha ao mundo oficial, a feijoada saía dos porões e transformava-se num prato tradicional.

Mas esse não foi, por certo, um caso isolado. A capoeira – reprimida pela polícia do final do século XIX e incluída como crime no Código Penal de 1890 – foi oficializada como modalidade esportiva nacional em 1937²⁷. Também o samba passou da repressão à exaltação, de *dança de preto* a *canção brasileira para exportação*, e nos anos 30 ganhou as ruas, transformado em símbolo de nacionalidade. Ao mesmo tempo, as escolas de samba e os desfiles carnavalescos passaram a ser oficialmente subvencionados a partir de 1935.

Não foi também por uma feliz coincidência que o novo regime introduziu, nesse período, novas datas cívicas: o Dia do Trabalho, o aniversário de Getúlio Vargas e do Estado Novo e o Dia da Raça, criado para exaltar a tolerância de nossa sociedade. Da mesma maneira, a partir de 1938, os atabaques do candomblé passaram a ser batidos sem interferência policial. Até mesmo o futebol, originalmente um esporte inglês, foi sendo mais e mais associado a negros, sobretudo a partir de 1933, quando a profissionalização dos jogadores tendeu a mudar a coloração dos clubes futebolísticos. Esse momento coincide, ainda, com a escolha de Nossa Senhora da Conceição Aparecida para padroeira do Brasil. Meio branca, meio negra, a nova santa era mestiça, como os brasileiros. A imersão nas águas do Rio Paraíba teria escurecido a virgem e sua “súbita aparição” feito dela uma legítima representante da nacionalidade²⁸. No conjunto prevaleceu, portanto, a idéia de uma troca livre de traços culturais entre os vários grupos, coerente com as interpretações de Freyre que, nesse contexto, eram recebidas como modelos harmônicos de convivência racial²⁹.

É fato que não se trata de arbítrio externo ou mera manipulação. Todos esses elementos, como o conteúdo das canções mostrou à perfeição, fazem parte de uma certa sensibilidade imaginada há muito tem-

25 Ver, nesse sentido: Maio, 1997, 1998.

26 A canção faz uma sátira dos procedimentos políticos característicos da República Velha: “Nosso mestre-cuca movimentou/ O Brasil inteiro/ Pois cada Estado para cá mandou/ Seu cozinheiro/ Mexeu-se a panela fez-se a comida/ Assim foi a bóia bem escolhida/ Com perfeição/ Café paulista/ Leite mineiro/ Nacionalista/ Bem brasileiro/ É preto com branco/ Café com leite/ Cor democrata/ É preto com branco meu bem aceite/ Cor da mulata/ O leite é bem grosso, o café é forte/ Agüenta a mão/ As novas comidas têm que dar sorte/ Na situação”. Sobre o tema, ver a importante análise de Peter Fry (1982), que revela como a utilização da comida de escravos no Estados Unidos passou por um processo diametralmente oposto. Ver também a revisão do artigo em *A Persistência da Raça* (Fry, 2005).

27 Para maior desenvolvimento do tema, ver: Reis, 1997a, 1997b.

28 Ver: Souza, 1996.

29 Freyre inclusive “exportaria”, anos depois e com o apoio do regime de Salazar, um certo modelo brasileiro que deveria servir para todo o Império português. O termo “lusotropicalismo” fala das aspirações desse autor. É preciso dizer, ainda, que nos anos 30 Vargas se utilizaria tanto do projeto modernista paulista, como do regionalismo de Freyre que, em certo sentido, significou uma forma de reação ao modelo do Sul.

po e que, nesse determinado contexto, foi retomada a partir do tema da nacionalidade e da mestiçagem. Ou, se quisermos dizer de outro modo: as canções são parte de uma memória afetiva do país e indicam, a seu modo, o grau de força efetiva de certas idéias e valores que escapam às amarras de determinado momento histórico. Nesse sentido, elas destacam o caráter particular das nossas relações raciais pautadas por uma perspectiva (ou um ideal) mais assimilacionista.

Contudo, é preciso destacar também a atualidade deste complexo de temas, presentes nas canções e que remetem à questão da *diferença social*. Como observou Crapanzano (2002), é hora de indagar sobre as condições pragmáticas por meio das quais as categorias de um sistema classificatório são definidas e aplicadas. Em vez de pensarmos em raça, gênero, sexo, idade e classe como categorias normativas e monolíticas, cabe entendê-las, antes, como categorias empíricas e relacionais, que emergem de confrontações interpretativas, de diferentes modos de operar e atualizar sistemas de classificação social. Cor surge, assim, a um só tempo, como regra de integração, mas também como forma de distinção. O mesmo se dá, por exemplo, com a mulata, que só pode ser entendida “em relação”. O que ela é, ou pode ser, define-se pelo leque de possibilidades evidenciadas pela figura da prostituta, pela “madame”, pela escrava, pela negra... elementos que ajudam a definir, pela contraposição, essa figura nacional. Ao mesmo tempo integrada ao sistema (e capaz de se contrapor à negra que, por sua vez, se associa à escrava), ela também é a “outra”, a prostituta do Mangue, que, como ensina o verso da canção de Noel, “Não vive na areia de Copacabana” (Noel Rosa, “X do Problema”, 1936).

Tudo se parece com a feliz expressão que Ricardo Benzaquen encontrou para definir o método de Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, os “antagonismos em equilíbrio”. Guerra e paz, conflito e acomodação, água e azeite... é esse luxo de antagonismos, esse luxo de excessos, que marcaria a *hýbris* dos trópicos; uma outra modernidade, que, diferente do modelo paulista (fundado na noção

de progresso), anunciava uma civilização distinta, definida pela idéia de maleabilidade e acomodação (Araújo, 2005).

Dessa maneira, repressão e integração, mestiçagem cultural e hierarquia social são diferentes faces de uma mesma moeda. É fato que nas canções apenas um desses lados aparece iluminado, mas isso não legitima uma análise que pretenda apenas *desconstruir* o conteúdo e a *alma* dessas canções. Também de pouca valia seria entender, agora, de que maneira esses artistas se vincularam ou não às lides do Estado. Nesse sentido, nossa tentativa foi, sobretudo, ler as canções, percebendo como elas *falam entre si*, compondo argumentos sobre o Brasil com os quais o compositor interveio na cena pública e o tipo de intervenção que seus versos constituem.

Assim, ao invés de privilegiar um modelo explicativo, exclusivamente, político e sociológico, a aposta deste ensaio foi retomar o estatuto da canção brasileira como catalisador de questões culturais. Não um reflexo, mas um agente transformador que cria e recria idéias, opiniões, crenças e sensibilidades; em outras palavras: faz história. Nesse sentido, o cancionista representa um elemento fundamental na divulgação da idéia de democracia racial, que tomava vulto nesse contexto e em outros lugares institucionais. Raça é uma construção social, um marcador de diferença, uma representação social poderosa e tão verdadeira como o são as relações sociais. Por outro lado, cor também o é. Quem pensa cor revela diferença, assim como trata de acomodá-la ou lhe dar um valor diverso.

Nesse sentido, o mulato assim como a mulata ocupam lugar destacado como elementos para a constituição e imaginação de uma sociedade nacional. O mulato transforma-se em agente social, um elemento fundamental nessa construção de uma identidade nacional, marcada pela idéia de mestiçagem. Já a mulata é, sobretudo, um objeto social; um símbolo dessa sociedade que se diz mestiça (Corrêa, 1996, p. 48). Por outro lado, sua ambigüidade e fluidez acabam por expor a própria contradição que marca a sociedade nacional, dividida entre o ideal de uma de-



mocracia racial e a evidente desigualdade social que opõe brancos e negros. Colocada em comparação com a negra/escrava, a mulata encarna sua posição de gênero, mas também a singularidade de sua posição: ela representa a assimilação, mas também a exclusão. Dito de outra maneira, ela ilumina essa forma particular de lidar com a “raça” no Brasil. Na esfera privada seu lugar está garantido; já na pública... não há como discutir com Madame.

Dessa maneira, tomando como objeto um material restrito e destacado – a moderna canção popular urbana brasileira composta durante as primeiras quatro décadas da República –, este texto procurou analisar formas peculiares de narrativa. Por meio delas, adentramos temas particulares que remetem a uma certa noção do sentido do *público* e do *privado* entre nós. Por outro lado, o cancionário popular abordou sistematicamente a questão racial examinando-a em diferentes ângulos, mas sempre sob a marca da ambigüidade: a música era elemento de inclusão, mas as fronteiras sociais apareciam bem demarcadas. No entanto, chama atenção o predomínio absoluto de uma imagem positiva da questão. A cor (e não tanto a raça) permitiria fazer as pazes com um certo passado e, mais ainda, reconhecer uma saída honrosa para este Brasil café-com-leite.

Em qualquer dos casos, porém, e ainda que parte substantiva do cancionário popular desse período fale prioritariamente de si, abordando temas aparentemente particulares a um dado indivíduo – seus amores, infortúnios, aptidões, desenganos, características pessoais –, o desenho das canções é sempre *dialogal*: seus versos costumam expor opiniões e agregar comentários. Por essa razão, identificar os termos de produção de uma narrativa sobre a questão racial gerada no interior da moderna canção popular urbana é tão importante: entre nós essa canção também atua como elemento de formação de uma vida comum – vale dizer, atua como operadora na obtenção de sentimentos gerados pela negociação entre indivíduos livres e dessemelhantes expostos à convivência neste espaço delimitado, por definição, partilhado por todos.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz*. 2ª ed. São Paulo, 34 Letras, 2005.
- BAKHTIN, M. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BARENBOIM, D. & SAID, E. W. *Paralelos e Paradoxos: Reflexões sobre Música e Sociedade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1976.
- . *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2005.
- CHIAMPÍ, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- CORRÊA, Mariza. “Sobre a Invenção da Mulata”, in *Cadernos Pagu. Raça e Gênero*, 6-7, Campinas, Publicação do Pagu – Núcleo de Estudos do Gênero/ Unicamp, 1996.
- (org.). “Cara, Cor, Corpo”, in *Cadernos Pagu*, nº 23, 2004.
- CRAPANZANO, Vincent. “Estilos de Interpretação e a Retórica das Categorias Sociais”, in Yvonne Maggie & Claudia Barcelos Rezende (orgs.). *Raça como Retórica: a Construção da Diferença*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.
- EFEGÊ, J. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- FAUSTO-STERLING, Anne. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York, Basic Books, 2000.
- FERRAZ, E. “Cinema Falado, Poema Cantado”, in E. Ferraz. *Letra só Caetano Veloso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- FIGUEIREDO, Maurício. *Cordão da Bola Preta*. Rio de Janeiro, Edição Bahia, s/d.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1 – A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- FRY, Peter. “Feijoada e Soul Food”, in *Para Inglês Ver*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- . *A Persistência da Raça: Estudos Antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- GILROY, P. *Against Race. Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o Fino do Samba*, São Paulo, Editora 34, 2001.
- HOBBSAWM, E. J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.
- LIMA, Luís C. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- LOCKARD, C. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2000.
- MAIO, Marcos Chor. *A História do Projeto Unesco: Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, IUPERJ, 1997.
- . “O Brasil no Concerto das Nações: a Luta contra o Racismo nos Primórdios da Unesco”, in *História, Ciências e Saúde – Manguinhos*, vol. 2. Rio de Janeiro, 1998, pp. 375-413.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MATTERN, M. *Acting in Concert: Music, Community and Political Action*. New Jersey, Rutgers University Press, 1998.
- MAXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma Biografia*. Brasília, Editora UnB, 1990.
- McCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. London, Routledge, 1995.
- MOURA, Roberto M. *No Princípio, Era a Roda: um Estudo sobre Samba, Partido-alto e Outros Pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- NAVES, S. C. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- NOGUEIRA, Oracy. *Tanto Preto Quanto Branco: Estudos de Relações Raciais*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1985 (1954).
- POCOCK, J. G. A. “O Estado da Arte”, in *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo, Edusp, 2003a.
- . “O Conceito de Linguagem e o Métier d’Historien”, in *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo, Edusp, 2003b.
- REIS, Leticia Vidor. *O Mundo de Pernas para o Ar. A Capoeira no Brasil*. São Paulo, Fapesp/Publisher Brasil, 1997a.
- . “A Aquarela do Brasil: a Mestiçagem e a Construção da Capoeira”, in *Cadernos de Campo*. São Paulo, 1997b.
- . *Aquarela do Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, s/d.
- RIBEIRO, S. et alii. *Literatura e Música*. São Paulo, Senac, 2003.

- SANDRONI, Carlos. *Feição Decente; Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Nem Preto, nem Branco, Muito pelo Contrário", in *História da Vida Privada Número 4*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999a.
- . *As Barbas do Imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999b.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuzana Homem de. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- SILVA, Nelson do Vale e. "Uma Nota sobre Raça Social no Brasil", in *Estudos Afro-Asiáticos 26*, Rio de Janeiro, s.e., 1994.
- SKINNER, Q. "Meaning and Understanding in the History of Ideas", in *History and Theory*, 8, pp. 3-53, 1969.
- . "Why Laughing Mattered in the Renaissance", in *History of Political Thought*, 22, pp. 418-47, 2001.
- . *L'Artiste en Philosophie Politique: Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*. Paris, Raison d'Ágir, 2003.
- SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. "Mãe Negra de um Povo Mestiço", in *Estudos Afro-Asiáticos 29*. Rio de Janeiro, s.e., 1996.
- STARLING, H.; EISENBERG, J. & CAVALCANTE, B. (orgs.). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. 3 volumes. Rio de Janeiro/São Paulo, Nova Fronteira/Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- STOCKING, George W. *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- STOLCKE, Verena. "Sexo Está para Gênero Assim Como Raça para Etnicidade?", in *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 20, 1991.
- STOLER, Ann Laura. "Carnal Knowledge and Imperial Power: Gender, Race and Morality in Colonial Asia", in Roger Lancaster & Micaela Di Leonardo. *The Gender/Sexuality Reader: Culture, History, Political Economy*. London, Routledge, 1997.
- TATIT, Luiz. "Marchinha e Samba-enredo", in *Folha de S. Paulo*, p. 3, 6/mar./2000.
- . *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 2002.
- TULLY, J. *Meaning and Context: Quentin Skinner and his Critics*. Cambridge, Polity Press, 1988.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. V. 1. São Paulo, Martins, 1964.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.
- WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido: uma Outra História das Músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- . "A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil", in J. M. Wisnik. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.
-